

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI

**CARACTERIZAÇÃO DINÂMICA E ESTÁTICA
NO *ÉDIPO TIRANO* DE SÓFOCLES**

JOÃO PESSOA, PB

MARÇO, 2015

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI

CARACTERIZAÇÃO DINÂMICA E ESTÁTICA
NO *ÉDIPO TIRANO* DE SÓFOCLES

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba, como requisito
final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Linguagens e Cultura

Linha de Pesquisa: Estudos Clássicos

Orientador: Milton Marques Jr.

João Pessoa

2015

Catlogação na publicação
Seção de Catlogação e Classificação

C719c Colonnelli, Marco Valerio Classe.

Caracterização Estática e Dinâmica no Édipo Tirano de
Sófocles / Marco Valerio Classe Colonnelli. - João Pessoa, 2015.
288 f.

Orientação: Milton Marques Jr.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Édipo Tirano, Sófocles, Caracterização, Poética. I.
Marques Jr, Milton. II. Título.

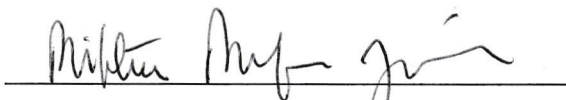
UFPB/CCHLA

Caracterização dinâmica e estática no *Édipo Tirano* de Sófocles

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Data da aprovação: ____/____/____.

Banca Examinadora:

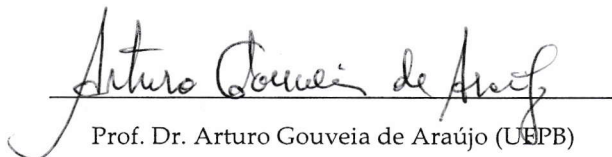


Prof. Dr. Milton Marques Jr. (UPFB)

Orientador

Prof. Dr. José Rodrigues Seabra Filho (USP)

Examinador



Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UEPB)

Examinador

Prof. Dr. Fábio Fortes (UFJF)

Examinador

Prof. Dr. Willy Paredes Soares (UFPB)

Examinador

Prof. Dr. Anderson Darc (UFPB)

Suplente

Prof. Dr. Alcione Lunena Albertim (UFPB)

Suplente

Às minhas mães, Mercedes Classe Nuñez (τῇ γεννήσει)
e Marília Candida dos Santos (τῇ τροφῇ).
Aos meus, Rossana, Bruna e Otto, Colonnelli, razão de tudo!

Agradecimentos:

À minha enorme família, Leonardo Villarreal Classe, Daniel Villarreal, Veridiana Maria dos Santos, Mariana José dos Santos, Ana Paula Gonçalves dos Santos (*in memoriam*), Jonathan Marcus Gonçalves dos Santos e, principalmente, a D. Maria José Alavarega, para quem este dia já havia sido prenunciado;

Aos Colonnelli, Alberto, Suene e Daniela e a Augusto Colonnelli (ó γεννητής);

Aos Guimarães, Heloísa, Rubens, Robson, Amélia, Heloise, Markus, Erick, Luís Neto, pelo suporte nas horas difíceis.

Ao meu orientador, Milton Marques Jr., pela amizade, paciência e dedicação. Pela amizade, pude retomar o trabalho; pela paciência, pude reconquistar a confiança e, pela dedicação, compreendi o que é o exemplo;

Aos amigos, Roberto Camilo, Germano Fagundes, Karina Kaufmann, Tatiana Pugliese, Anderson Monteiro, Otávio, pelo mais nobre exercício da amizade, a convivência.

Aos novos amigos, Rubens César, Cláudia Guimarães, Alessandra Mogi, Ciro Neves, Aline, Daniel, Rodrigo, Priscila, Brenda, pelos momentos descontraídos, plenos de felicidade.

Aos amigos e colegas de Departamento, DLCV, e, em especial, a José Ferrari Neto, pela parceria.

Aos amigos do curso de Letras Clássicas, Juvino, com quem aprendi muito durante esses anos, Felipe, Lucas, Hermes, Willy, Alcione, Diógenes e Erick, pelo companheirismo; ao Prof. Henrique Murachco e a Prof^a. France Murachco, pelo constante ensino.

Resumo:

Esta tese, dividida em três partes, aborda duas concepções de caracterização na peça *Édipo Tirano* de Sófocles. Na primeira parte, a concepção de caracterização foi extraída da *Poética* de Aristóteles. Dessa obra foram utilizados os dados sobre o conceito de *caráter* (ἦθος), juntamente com todas as implicações que lhe estão associadas. O mesmo conceito ainda, pela insuficiência do texto da *Poética*, foi cotejado com outras passagens encontradas na *Retórica* e na *Ética a Nicômaco*, para que se pudesse esclarecer certas passagens capitais em sua definição. Essa primeira concepção de caracterização foi denominada de *caracterização dinâmica*. Na segunda parte, partiu-se de Aristóteles para outros autores modernos: Tomachevsky, Robert Scholes, De Termemann, dentre outros, a fim de não só demonstrar os limites da caracterização aristotélica, como também apreender outros fenômenos de caracterização nas obras épicas e trágicas de autores como Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Essa segunda concepção foi denominada de *caracterização estática*. Na terceira parte desta tese foi feita a análise dos caracteres de Édipo, na obra homônima de Sófocles, com base na teoria proposta nos dois capítulos anteriores. No epílogo da tese, após a análise, demonstra-se a insuficiência da teoria aristotélica acerca da caracterização no tocante às potencialidades do gênero trágico, abordando a complexa estrutura com a qual Sófocles erigiu a peça e a caracterização de sua personagem.

Palavras-chaves: caracterização, tragédia, Sófocles, Aristóteles, *Poética*, *Édipo Tirano*.

Abstract:

This thesis addresses two conceptions of characterization in the play “Oedipus Tyrannus” of Sophocles. The first conception of characterization was extracted from the poetics of Aristotle. From the *Poetic*, we collected facts on the concept of *character* (ἦθος), along with all the implications that it is associated with. The same concept, by the inadequacy of the *Poetic* text, was compared with other statements from the *Rhetoric* and from *The Nicomachean Ethics* so that we could clarify certain main passages in the definition of the concept. The first conception of characterization we call *dynamic characterization*. Regarding the second conception of characterization, we started from Aristotle, going through other modern authors including: Tomachevsky, Robert Scholes, De Termemann, among others, so we could not only demonstrate the limits of Aristotelian characterization, but also seize another phenomenon of characterization in the epic and tragic works of authors, such as Homer, Aeschylus, Sophocles and Euripides. The second conception of characterization we term as *static characterization*. In the third part of the thesis, we undertook an analysis of the characters of Oedipus, on the Sophocles play, based on the theory proposed in the two theoretical chapters. Finally, based on the analysis, we demonstrate the insufficiency of the Aristotelian theory of characterization in relation to the potentialities of the tragic genre, addressing the complex structure in which Sophocles built the piece and the characterization of his character.

Key words: characterization, tragedy, Sophocles, Aristotle, poetics, Oedipus Tyrannus.

Sumário

Prolegômenos	10
Observações Iniciais	25
1. Capítulo I: Caracterização dinâmica	27
1. Gênero literário e caráter (ἦθος)	31
2. Caráter (ἦθος) e ação (πρᾶξις)	42
2.1. Ação singular (πρᾶξις)	46
2.2. Ordenação das ações (σύστασις τῶν πραγμάτων)	54
3. Pensamento (διάνοια) e caráter (ἦθος)	67
4. Caráter (ἦθος) e “herói trágico”	83
4.1. Escolha ou Intenção (προαίρεσις)	84
4.2. Normas de caracterização (τὰ ἥθη)	90
4.3. Herói Trágico	105
2. Capítulo II: Caracterização estática	123
2. Ações, Episódios e Motivos Estáticos	124
2. Narração, Descrição e Representação	134
2. Caracterização estática épica e trágica	146
3.1. Cenas de Caracteres	149
3.2. Objetos Físicos Estáticos e Dinâmicos	159
3.3. Monólogo Interior	172
3.4. Símile	181
3.5. Comparação (σύγκρισις)	191
3. Capítulo III: Caracterização dinâmica e estática no <i>Édipo Tirano</i>	203
1. Prolepses e ambiguidade: Édipo multifacetado	206
2. Ira e Temor em <i>Édipo Tirano</i>	225
3. O espetáculo (ὄψις): o corpo de Édipo	249
4. Epílogo: μῦθος καὶ ἦθος no <i>Édipo Tirano</i>	268
4. Considerações Finais	277
5. Bibliografia	284
1. Primárias	284
2. Secundárias	285

Prolegômenos.

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

Para além desse panorama, não utilizado neste trabalho diretamente, encontra-se na *Poética* de Aristóteles a nervura teórica da caracterização nos textos antigos. Ainda que a discussão sobre o caráter das personagens literárias já tivesse sido estudada na *República* de Platão, nos livros II, III e X, somente na *Poética* o estudo do caráter da personagem adquiriu sua especificidade. Aristóteles definiu o caráter como uma das partes da tragédia, abordando a sua manifestação, não só na tragédia, mas indiretamente também em outras obras de arte. Assim, enquanto em Platão a manifestação do caráter estava estritamente vinculada ao gênero poético e a sua concepção moral de poesia; em Aristóteles, o gênero norteava a construção do caráter e o valor moral, atribuído à personagem, estava vinculado não a uma concepção real do mundo, mas a uma convenção estética.

Uma das grandes questões que a *Poética* levanta é: como produzir o caráter em poesia? A produção do caráter não é a simples manifestação de algumas qualidades da personagem. Mas é o modo pelo qual se percebe que uma personagem possui tal ou qual qualidade. A técnica de produção é diferente do produto. As ferramentas são variadas e nem todas estão no corpo

da obra. Entretanto, a reflexão de Aristóteles demonstra que mais importante do que criar uma personagem, é demonstrar como isso é possível. Ainda que o foco da argumentação aristotélica não fosse a produção de caracteres, ele explicita como é possível a produção deles. Para o filósofo, a manifestação do caráter dá-se através de duas categorias principais: a ação e o discurso.

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

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

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

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

próprio discurso é considerado por vezes uma ação² e até mesmo uma inatividade, diante de certas circunstâncias, é considerada uma ação.

A passagem do mundo real ao mundo literário não é uma simples transposição. Cada época possui uma técnica. Para que a empreitada não se torne ingente, é preciso, ao adentrar o amplo mundo da literatura, em primeiro lugar, delimitar seu espaço específico: no nosso caso, a literatura clássica de Homero aos Trágicos; em segundo lugar, delimitar os autores, Homero e os três trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

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

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

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

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

personagem é reduzir seus atos e discursos que na vida real são inúmeros, ao estritamente necessário para se desenvolver uma personagem.

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

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

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

A ação (πρᾶξις) para Aristóteles é um elemento essencial para a construção da parte mais importante da tragédia, o enredo (μῦθος). Apesar

disso, na *Poética*, não se encontra uma definição do que seja a *ação*. Nem no âmbito de suas *Éticas* o conceito é definido. Por outro lado, o *enredo* é definido como uma organização de ações que a compõem em diversos níveis. A organização dessas ações produz enredos distintos que são nomeados como simples ou complexos por Aristóteles.

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

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

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

O *caráter* (ἦθος) é uma parte da tragédia com a qual o conceito de personagem se relaciona diretamente. O *caráter* é a sua qualidade. A discussão começa logo nos primeiros capítulos da *Poética*. A qualidade do agente para Aristóteles se coaduna, até mesmo, com o gênero da poesia no qual está representada. A qualidade do caráter do agente é a mesma que determinados

gêneros devem possuir, tal como na comédia, os agentes são geralmente baixos, e na tragédia, nobres. É preciso, entretanto, não confundir com a definição específica do *caráter* como parte da tragédia, ainda que estritamente relacionados.

Na sequência da obra, o *caráter* reaparece com outra função. Não está mais só conectado ao gênero de poesia, mas também com as partes que formam uma tragédia. Na sua definição, o *caráter*, como parte da tragédia, é a manifestação de certas qualidades através da *ação* e do *discurso* (λόγος). Mas não é só isso, é também a medida pela qual uma personagem pode ser julgada.

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

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

A primeira via tem primazia frente à segunda. Aristóteles concedeu grande parte da *Poética* ao seu esclarecimento. O caráter ficou relegado a poucas páginas em sua teoria. Nem por isso, faltam subsídios para se equalizar bem a

questão. A resposta que foi encontrada para a resolução do conflito em parte está na própria *Poética* e em parte fora dela.

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

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

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

Martin (1986: 118), citando Tomachevsky, esclarece que o *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) e a *mudança* (μεταβολή) no enredo:

“são ‘motivos dinâmicos’ que formam dobradiças entre uma situação narrativa e a próxima. Se um evento como o reconhecimento é removido da descrição da ação e armazenado longe da discussão sob o título de “caráter” ou de “ponto de vista” (porque envolve a interioridade de uma consciência, não o mundo exterior), o processo do movimento narrativo é incompreendido.”⁴

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

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

Todos esses elementos são aspectos de um conceito maior, o de personagem. Esse conceito resulta necessariamente da junção desses três elementos: ação, caráter e discurso. O caráter, o elemento mais importante, é a expressão virtual que emana desses dois princípios: da ação e do discurso. Determinar a relação desse conceito com aqueles significa muito mais do que

⁴ (...) “are “dynamic motifs” that form hinges between one narrative situation and the next. If an event such as recognition is removed from the description of the action and stored away for discussion under the heading “character” or “point of view” (because it involves the interiority of consciousness, not the outer world), the process of narrative movement is misunderstood.” (Wallace, 1986, p. 118).

plasmar personagens, significa construir uma teoria de caracterização. Os dois elementos principais do qual o caráter emana são elementos dinâmicos em uma obra. A ação e o discurso caracterizam uma personagem através de seu dinamismo. Ou melhor, ao mesmo tempo em que alguém age e discursa, em um enredo, também é caracterizado. Por isso, a primeira parte deste trabalho, foi nomeada de *caracterização dinâmica*.

A caracterização apresentada nesta primeira parte indica como uma parte da construção de personagens pode ser abstraída do corpo das obras trágicas e épicas. A nervura da argumentação centra-se em dois índices que dão substância a uma determinada personagem em uma obra, o discurso e a ação. Evidentemente que se faz necessário seguir os conselhos do próprio Aristóteles no que tange a análise dessas duas categorias: o discurso e a ação – para ele – não podem ser simplesmente analisados em um contexto no qual não se considera cada dito ou ato, em relação ao todo de uma determinada passagem, ou mesmo, de uma obra. Esses dois índices de caracterização estão inseridos em um contexto mais amplo, o do enredo.

Entretanto, apesar de Aristóteles basear-se nessas duas categorias para a construção do caráter de uma personagem, existem outras possibilidades de caracterização que ultrapassam a instância da mera individualização da personagem. Trata-se de uma caracterização que não está mais no nível propriamente dito da “*corporificação*” da personagem, mas em uma rede de relações cruzadas entre diferentes personagens, em situações específicas, em cenas particulares, em contrastes por objetos, dentre outros quadros que rompem com o domínio do enredo na construção da personagem. Se cada ação e discurso compõem um todo, como a história, certas ações e discursos não estão completamente fundidas a esse todo. Diante disso, é preciso investigar como fragmentos maiores da ação e do discurso funcionam como motivos fechados em si mesmos.

Assim, no segundo capítulo da tese, demonstra-se como esses quadros instituem uma nova ordem de caracterização. Tais “*quadros*” revelam que a caracterização ultrapassa a esfera restrita da ação e do discurso de uma personagem. E fora dos domínios do entrecho dramático concebido por Aristóteles, outras ações, presentes também no enredo, produzem caracterização. Essa caracterização surge em um espaço mais amplo do que o conjunto seriado da ação e do discurso que constituem um enredo. Precisamente, esses quadros saem do entrecho, paralisam o entrecho, dilatam o tempo e o espaço do entrecho dramático com a finalidade também de produzir caracteres em uma personagem.

Na concepção aristotélica de enredo, o entrecho dramático devia ser constituído de ações necessárias e verossímeis, e a ação que estivesse fora desse liame causal seria dispensável a sua construção. A essa ação dispensável Aristóteles denominou vagamente de *episódio*. Infelizmente, o filósofo não a desenvolveu no tratado.

Se Aristóteles não adentrou essa problemática, outro autor moderno foi mais específico ao diferenciar essas ações, Tomachevsky. O teórico, em seu artigo “*Temática*”, aprofundou a relação entre as ações no enredo, distinguindo-os entre *motivos* considerados *dinâmicos* e *estáticos*. Na definição de seus conceitos, o autor afirma que “os *motivos dinâmicos* são os *motivos centrais ou motores da fábula*”, tal como Aristóteles considera as suas ações principais. Nesse sentido, o envolvimento da personagem é completo e decisivo para a mudança de situações no enredo, no qual “os *atos e os gestos do herói* são *motivos tipicamente dinâmicos*”. A identificação desses *motivos dinâmicos* com a ação e o discurso aristotélicos, é salutar. Por outro lado, os *motivos estáticos* – que nos interessam aqui frontalmente – são definidos como “*descrições da natureza, do lugar, da situação, dos personagens, de seu caráter, etc. (...)*” (Todorov, 2013, p. 316). Como esses *motivos estáticos* não concorrem diretamente para as mudanças na ação,

são na verdade considerados como suspensões na ação principal do enredo. A fim de marcar com mais propriedade agentes, lugares, objetos e situações que lhe conferem uma aura mais real, mais mimética do principal componente do enredo, esses motivos estabelecem quadros amplos que favorecem um foco mais determinado nas personagens.

É possível, então, afirmar que os *motivos estáticos* funcionam como *episódios* cuja ligação com a ação central é débil. Apresentam-se, sobretudo, como quadros nos quais as personagens desempenham ações ou pronunciam discursos que podem ser excluídos do enredo, sem maiores prejuízos à coesão da ação central. Esses quadros constroem, em torno da personagem, uma atmosfera única. A essa atmosfera se denominou de *caracterização estática*.

É importante salientar que os *motivos estáticos* são apresentados por Tomachevsky como *descrições*. E isso implica numa ressalva quanto aos procedimentos narrativos épicos e trágicos. A epopeia e a tragédia possuem, em relação a suas narrativas, especificidades próprias. Diante disso, um conceito, como o de personagem, encerra sua forma de acordo com as possibilidades e peculiaridades que o gênero contém.

Assim, é necessário contrastar as duas formas de narrativa, a épica e a trágica, a fim de captar como é possível a configuração dos *motivos estáticos* ou *episódicos*. Desse modo, outra problemática surge para a compreensão do fenômeno acima: a especificidade da narrativa épica e trágica. A comparação, entre técnicas de caracterização épica e trágica, no nível *estático*, pode revelar muito sobre a especificidade de cada gênero narrativo. Ainda que não seja o alvo principal desta tese discutir os modelos narrativos, é relevante para a questão compreender como cada gênero articula seus *motivos estáticos* em termos de caracterização.

Em uma sumária explanação, a épica, ou o gênero épico, é uma narrativa longa, escrita em hexâmetros e que possui por tema: heróis ou civilizações em

interação com os deuses. Esta poesia possuía um traço oral muito forte, proveniente de seus primórdios, tal como a poesia oral homérica⁵. O traço, porém, mais específico do gênero épico é a sua forma narrativa na qual o poeta narra, em terceira pessoa, fora da história⁶, os acontecimentos.

Em contraste com essa definição sumária, o gênero dramático também guarda as suas especificidades: possui menor extensão do que o épico, metros variados e uma temática muito diferenciada, tendo um enredo em torno de uma única ação. Mas o ponto de divergência mais marcante entre os dois gêneros reside nisso: um é narrativo; o outro, dramático.

No gênero dramático, a representação do texto em cena implica, naturalmente, na diluição da ação em um único acontecimento. O espaço do teatro limita a ação a uma continuidade de atos subsequentes, sempre retomados nos episódios intercalados entre dois Coros. Mesmo as ações, que são consideradas secundárias, estão quase sempre entrelaçadas à ação principal que é, por assim dizer, o assunto da obra. O gênero dramático, não tendo um narrador em terceira pessoa, representa em ato uma peça, colocando em ação o texto escrito. Os atores, atuando, presentificam a ação das personagens, orientados pelo texto dramático que os guia na representação não só da ação, mas também do discurso.

A personagem, nesse contexto, possui tons de caracterização diferentes em cada gênero mencionado. A sua caracterização, na épica, é totalmente controlada: cada gesto, cada situação e cada discurso podem ser trabalhados à exaustão pela linguagem narrativa da épica, entrelaçados com várias ações que o enredo épico permite. A narrativa épica possui um diferencial: o narrador, quando o faz, descreve pormenorizadamente o foco de sua atenção.

⁵ Para todos os efeitos a épica considerada aqui como contraste com o gênero trágico, é a épica de Homero.

⁶ Raramente Homero aparece em seu poema, mas dentro da estrutura do poema, o proêmio introduz o poeta na narrativa, ainda que brevemente.

Mas, ainda que no teatro os atores coloquem em prática o próprio texto, declamando as falas e representando ações, não é possível ignorar que só a leitura de um texto dramático, não revelando dependência em relação à encenação, alcança os mesmos efeitos de um texto narrativo. Aristóteles mesmo já reconhecia esse fato: “*e ainda a tragédia também, sem movimento (representação), produz o seu efeito, como a epopeia, pois, através da leitura, certa qualidade é evidente.*”

⁷ O texto dramático grego também possui propriedades narrativas tão fortes quanto às da narrativa épica.

Por outro lado, sem o espetáculo teatral e somente através da leitura, seria possível produzir caracterização no antigo drama trágico? A utilização de máscaras, de atores masculinos – inclusive para personagens femininas –, de vestuários parecidos, não implicaria necessariamente em uma redução da caracterização? Mais, já que são índices de caracterização que habitam fora do texto, não acarretariam em um silêncio textual? Nesse caso, torna-se necessário cotejar as técnicas de *caracterização estática* da épica com as técnicas do texto trágico. Através desse cotejo, essa técnica de caracterização apresentará não só as suas peculiaridades, mas também demonstrará o quanto o texto trágico é herdeiro do épico.

Especificamente, os quadros, nos quais a *caracterização estática* se emoldura, funcionam como cenas que se não estão totalmente desligadas do enredo, estão, pelo menos, em posição secundária em relação ao todo da ação. O primeiro quadro apresentado é a cena de caracteres, onde a personagem está em foco e a ação principal em suspenso; o segundo quadro é composto de objetos tanto estáticos quanto dinâmicos, incidindo sobre a caracterização da personagem ao lhe atribuir seus significados; o monólogo interior apresenta-se como o terceiro quadro de análise, tal como o nome já diz, apresenta a

⁷ “ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.” (*Poética*, 1462, b 12-14).

personagem em um plano mais afastado da ação principal, produzindo uma interrupção do fluxo temporal para a imersão na subjetividade da personagem, que se apresenta em forma de monólogo; o quarto quadro é o símile, de uso constante na épica homérica e deslocado para a tragédia. O emprego do símile possui fortes traços caracterizadores simbólicos, já que ele empreende comparações entre personagens, entre homens e animais, entre homens e fenômenos da natureza e outras cenas, a fim de transferir ou ressaltar certos atributos para a figura central na comparação.

Esses quadros possuem uma fundamentação teórica diferente da primeira parte da tese. Alguns autores modernos figuram nesse elenco: Robert Scholes, com *"A natureza da narrativa"*; Michael Clarke, com o artigo *"Between Lions and Men: images of the Hero in the Iliad"*; Chiara Thumiger, com o artigo *"Greek Tragedy Between Human and Animal"*; Koen de Temmerman, também com o artigo *"Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature"* e Jasper Griffin, com o livro *"Homer on life and death"*. A partir desses teóricos, trechos das obras *Ilíada* e *Odisseia* foram analisados, no campo da épica; e, no da tragédia, extratos das tragédias dos três autores trágicos. A análise tem por finalidade demonstrar o mecanismo empregado nos textos clássicos que evidenciam o emprego da *caracterização estática*.

O terceiro capítulo da tese é a síntese das técnicas de caracterização *dinâmica* e *estática* no *Édipo Tirano* de Sófocles. Dentre as tragédias restantes de Sófocles, *Édipo Tirano* possui um lugar à parte. Nela, o protagonista da ação, Édipo, é o próprio tema. O foco de todo desenvolvimento dramático está no protagonista. Parte do enredo da peça corrobora, passo a passo, com a teoria Aristotélica. Toda a caracterização de Édipo na peça obedece às normas de composição aventadas por Aristóteles em sua *Poética*. *Catástrofe*, *reconhecimento* e *peripécia* são as ações principais na construção do enredo aristotélico. No *Édipo*

Tirano de Sófocles, essas ações alcançam a perfeição no entrecho do enredo, revelando, sobretudo, outra faceta: a conexão perfeita entre *caráter* e *ação*. Em nenhuma outra obra de Sófocles, o palco tem uma figura principal como Édipo. A caracterização do protagonista atinge o ponto alto da *caracterização dinâmica*. A fusão entre enredo e personagem é completa.

Se o desenvolvimento do enredo de *Édipo Tirano* é perfeito sobre o ponto de vista aristotélico, deve-se ressaltar também que o enredo da peça excede o tratamento aristotélico. A última parte da peça, depois do *reconhecimento* e da *peripécia*, é o *êxodo* na qual geralmente o Coro ocupa boa parte do espetáculo, fundindo música e espetáculo cênico. Em *Édipo Tirano*, o foco ainda continua sobre o protagonista, revelando outra face dos enredos de Sófocles, o espetáculo. O espetáculo retoma a narrativa em outra instância, desligada da ação principal que culminou com a cegueira de Édipo. Nada mais acontece em cena, a não ser o sofrimento de Édipo que é potencializado com a sua presença no palco. É o momento crucial da tragédia, negligenciado por Aristóteles, que foi denominado de *caracterização estática*.

O prólogo da peça apresenta duas facetas determinantes na caracterização de Édipo: a sua deificação e o início de sua derrocada. Édipo está no auge de sua existência e sofre a sua primeira derrocada, não conseguir decifrar o oráculo. Na sequência dos episódios, Édipo demonstra suas emoções mais perturbadoras: a ira e o medo. Uma sucede à outra, conduzindo-o ao momento de terrível desespero que se dá na ação *catastrófica*, fora de cena. No *êxodo*, Édipo adentra novamente o palco em contraste com o Édipo do prólogo, a sua transformação foi completa, de tirano a poluto.

Nesta terceira parte, uma bibliografia secundária funcionou como um apoio teórico. Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, com o livro *“Mito e Tragédia na Grécia Antiga”*; Aristóteles, com a *“Ética a Nicômaco”* para as

definições sobre a *ira* (ὀργή) e o *medo* (φόβος) na cultura grega clássica; por último, novamente a *Poética* para ilustrar o *espetáculo* (ὄψις) na tragédia.

Em toda peça, várias técnicas de caracterização são aplicadas. Entretanto, somente foram desenvolvidas as que estavam em nosso plano de abordagem. O plano de uma caracterização no nível da individualização que visa a trabalhar todos os índices de caracterização para dar corpo a uma personagem⁸, não foi nosso objetivo principal. As nossas análises se atêm à construção da personagem na junção com as ações que constituem o enredo do ponto de vista da *caracterização dinâmica*. Ao lado dessa, empreende-se também a análise da construção do ponto de vista da *caracterização estática*, principalmente no *êxodo* da ação.

Para resumir, esta tese tenta evocar uma discussão sobre a caracterização que está difusa em diversas obras. Foram agrupadas em dois capítulos duas formas de caracterização: uma estática e outra dinâmica. Nesses capítulos, outra discussão também se apresenta de forma independente do todo do trabalho. A primeira parte visa, além da definição de caráter na *Poética*, determinar a técnica de caracterização, extraída dessa obra e das demais citadas. A segunda, além da definição das técnicas de caracterização estática, visa discutir as semelhanças e diferenças entre os enredos épico e trágico. Na última parte, apesar de ser norteadada pela discussão precedente, a independência da análise, com teorias subsidiárias, possibilita a sua compreensão de forma independente.

⁸ Essa abordagem foi muito bem desenvolvida por Bernard Knox, em seu livro “*Édipo em Tebas*”. Nesta obra, o autor empreende a caracterização de Édipo em minuciosas análises.

Observações Iniciais

Trabalhar com textos clássicos envolve uma série de cuidados que vão muito além de sua mera tradução para uma língua moderna. Robert Scholes aponta o principal deles, de forma bastante lúcida: *“por uma série de razões, achamos aconselhável incluir novas traduções dos textos clássicos. Fizemos isto não com o intuito de diminuir os tradutores anteriores, cuja perícia geralmente está muito além da nossa, mas porque certos aspectos do problema que estamos analisando ficam, muito acertadamente, ocultos na maioria das traduções.”* Nesse sentido, adota-se a principal sugestão do autor como uma diretriz básica desta tese.

Toda tradução de textos em grego antigo, assim como as demais em línguas modernas, é nossa. Foi utilizado para as duas obras principais do *corpus* da tese: o texto estabelecido de Jean Hardy para a *Poética* e o texto estabelecido de Paul Mazon para o *Édipo Tirano* de Sófocles.

Primeiro Capítulo:
Caracterização Dinâmica.

I. Caracterização dinâmica.

Aristóteles nasceu em Estagira, no ano de 384 a.C., na Macedônia. Era filho de um famoso médico, Nicômaco, amigo do rei Amintas II. O jovem filósofo, aos 18 anos, deixa Estagira para se dirigir a um dos grandes centros de estudo em Atenas. Na cidade, duas instituições estavam à frente das demais, a Academia, fundada por Platão, e a Escola de Isócrates, da qual se sabe muito pouco.

Aristóteles escolheu a primeira. Chegou, na Academia, em 367 ou 366 a.C. Ao chegar, não encontrara Platão, que estava na Sicília tentando aplicar uma forma de governo, desenvolvida em sua *República*. Passou 20 anos estudando na Academia. Depois dos anos de aprendizado e da morte de Platão em 347 a.C., Aristóteles deixa Atenas. Primeiro vai para Assos, na corte do amigo Hérmiias, companheiro de estudo na Academia. Após a morte desse, dirige-se a Mitilene, em Lesbos. Em 343 a. C., com a ascensão do Império Macedônico, é chamado pelo rei Filipe para se encarregar da educação de seu jovem filho, Alexandre. Na corte de Pela, Aristóteles permanece até a ascensão de Alexandre ao trono, em decorrência da morte de Felipe. Nesse momento, a Macedônia já era senhora da Grécia e Alexandre partia para a conquista do Oriente.

O filósofo retorna, então, para Atenas, mas, dessa vez, para fundar a sua própria escola. Perto do templo de Apolo Liceu, ele funda o Liceu, em 335 a. C. Permanece, em Atenas, até a morte de seu aluno e rei da Macedônia, Alexandre, em 323 a.C. Os movimentos antimacedônicos, antipático a ele por sua origem e por sua ligação com Alexandre, o hostilizam, acusando-o de impiedade. Aristóteles deixa Atenas e dirige-se para Cálcis. Morre no ano seguinte, em 322 a. C.

Aristóteles produziu uma vasta obra, da qual só algumas sobreviveram ao tempo. As principais, que formam o *corpus aristotelicum*, estão divididas em áreas de conhecimento: o *Organon*, tratado sobre a linguagem, compreendido como um instrumento para a filosofia, contém as seguintes obras: *Categorias*, *Sobre a Interpretação*, *Analíticos (primeiros e segundos)*, *Tópicos*, *Dos argumentos sofisticos*; tratados sobre a natureza: *Física*, *Sobre o céu*, *Sobre a geração e a corrupção*, *Meteorológicos*; tratados sobre o mundo vivo: *Da alma*, vários tratados reunidos sobre o título: *Parva Naturalia* e *História dos Animais*; tratado sobre a filosofia primeira: *Metafísica*; tratados sobre a filosofia prática: *Ética a Nicômaco*, *Ética a Eudêmo*, *Magna Moralia*; *Política*; *Retórica*; e um tratado sobre literatura: *Poética*.

Ainda que a temática da *Poética* esteja voltada à literatura, a sua especulação ultrapassa esse âmbito restrito. As suas questões colocam a *Poética* em relação direta com as *Éticas*, com a *Retórica*, com a *Metafísica* e com o *Organon*. Enfim, a *Poética*, por sua ampla temática, abarca assuntos de outras obras, que não foram desenvolvidos nela, mas remetidos às próprias fontes.

É o primeiro tratado de teoria literária da história, embora o assunto não fosse novo. Platão, por exemplo, já havia abordado a literatura em sua *República*, mas com outro foco, o educacional. Aristóteles é o primeiro a transformar a literatura em objeto de pesquisa, com um fim em si mesmo. Especula-se que a obra tivesse sido escrita em dois volumes, que cobririam a épica e a tragédia, no volume existente, e a comédia e a lírica, no volume perdido.

A linguagem da obra também apresenta alguns problemas. Muito sintética, a obra não passaria de anotações de aula, ou do próprio Aristóteles ou de algum de seus alunos. Seja como for, a obra foi fundamental para estabelecer os primeiros conceitos literários. Apesar disso, nem na antiguidade nem no período medieval, a obra foi discutida. A sua influência deve-se, sobretudo, ao renascimento italiano, que produziu edições e comentários das obras. A sua

forte influência se deu a partir do renascimento e chegou até nossos dias, como uma das obras mais citadas em estudo e crítica literários.

A divisão da obra foi também estabelecida posteriormente. Com 26 capítulos, a matéria possui a seguinte divisão: a primeira parte (capítulos 1-5) constitui uma introdução geral; a segunda parte (6-22) constitui um estudo sobre a tragédia; e a terceira parte (23-26) trata da comparação entre tragédia e epopeia. A primeira parte pode ser dividida em dois assuntos: o primeiro assunto abarca algumas definições sobre as artes em geral, como a produção mimética. A poesia destaca-se das outras artes, sendo analisada, no segundo assunto.

A segunda parte da Poética, a mais extensa, está totalmente voltada à tragédia. Dois são os elementos compósitos da tragédia: elementos qualitativos e elementos quantitativos. Os quantitativos são prólogo, episódio, coro e êxodo. Quanto aos elementos qualitativos, são definidos em seis partes: enredo, caráter, discurso, elocução, espetáculo e canto. A segunda parte, então, estrutura-se do seguinte modo: enredo (capítulos: 7-14 e 16-18); caráter (capítulo: 15); discurso (capítulo: 19); elocução (capítulos: 19-22); o espetáculo e o canto não recebem nenhum tratamento. Dentre os elementos quantitativos, nenhum possui análise, somente uma breve definição no capítulo 12.

A terceira parte é a mais breve. A sua estrutura é esta: unidade de ação e partes da epopeia (capítulos: 23-24); crítica textual (capítulos: 25) e comparação entre tragédia e epopeia (capítulo: 26).

Dessas partes neste capítulo, encontram-se principalmente na segunda as definições de enredo, caráter e discurso. O conceito fundamental é o caráter que ultrapassa o capítulo 15, totalmente voltado a ele. Em diversas passagens, dispersas pela obra, o caráter, direta ou indiretamente, está presente. Cotejamos esse conceito com todos os outros aos quais ele se conecta. Nesse sentido, o caráter revelou-se um conceito, que dificilmente pode ser abordado, sem associação com os demais conceitos. A sua análise revelou uma dependência de

outras duas noções poéticas, a ação e o discurso. Por isso, foram denominados de *caracterização dinâmica* os processos que regem essa relação.

O conceito de caráter, neste capítulo, será abordado da seguinte maneira: em “o caráter (ἦθος) como conceito mimético”, ele será abordado em sua relação com a obra de arte em geral; “caráter (ἦθος) e ação (πρᾶξις)”, em relação com a ação da qual ele emana, em “pensamento (διάνοια) e caráter (ἦθος)”, em relação com o discurso no qual ele se manifesta; e em “caráter (ἦθος) e “herói trágico””, como conceito principal na definição do herói trágico.

1. Gênero literário e caráter (ἦθος).

Na *Poética*, Aristóteles, depois de delimitar as artes através dos meios, modos e objetos de imitação, referindo-se especificamente neste trecho ao objeto imitado pelas artes⁹, afirma que *os que imitam* (οἱ μιμούμενοι) imitam *agentes* (πράττοντας), devendo esses serem *virtuosos* (σπουδαίους) ou *vulgares* (φαύλους)¹⁰. Os agentes, o objeto mimético, são classificados como virtuosos ou vulgares somente. Não há nenhum exemplo neste trecho que possa esclarecer os agentes assim qualificados. Os valores aqui evocados parecem apenas determinar uma escala entre dois polos, o virtuoso e o vulgar, que, então, delimitaria os matizes possíveis para criação de caracteres.

Em seguida, o filósofo conclui assim o trecho anterior: “*os caracteres, pois, quase sempre seguem só a esses valores (virtuoso e vulgar); em relação aos caracteres, todos (os agentes) pois diferem pelo vício (κακία) ou pela virtude (ἀρετή)*”¹¹. Os termos usados para diferenciar os agentes entre si, não sendo mais expressos como qualificações específicas dos agentes, são mais generalizados, correspondendo a termos gerais como a virtude e o vício que podem conter gradações, em cada um, de diversas disposições da alma do agente.¹²

⁹ O termo agentes (πράττοντες), usado por Aristóteles, parece não só estar relacionado com a arte da poesia, mas também com as demais artes que, de uma forma ou de outra, estão atreladas a elementos da representação do mundo humano exterior e psíquico, conceitos tais como caráter, emoções representam esse último, enquanto que as ações, o primeiro.

¹⁰ R. Dupont Roc e J. Lallot preferem traduzir esses dois qualificativos por “nobres” e “baixos”, aludindo ao fato de que, no mundo grego, esses qualificativos confundem-se com a qualidade social. Assim, reis e príncipes são os modelos naturais da virtude (ἀρετή) e escravos, do vício (κακία) (R. Dupont-Roc, J. Lallot, 1980, p. 157). Seja como for modelo social ou apenas índice particular de caracteres, não há maior problematização sobre os valores.

¹¹ “τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τοῦτοις ἀκολουθεῖ μόνους· κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες.” (*Poética*, 1448a, 3-4).

¹² Num passo das *Categorias*: “ἐνίστε δὲ καὶ ὀνόματος κειμένου οὐ λέγεται παρωνύμως τὸ κατ’ αὐτὴν ποιὸν λεγόμενον, οἷον ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ σπουδαῖος· τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται, ἀλλ’ οὐ παρωνύμως ἀπὸ τῆς ἀρετῆς.” Algumas vezes também de um nome já existente não se define de modo paronímico uma qualidade que é nomeada conforme a esse nome, tal como o virtuoso a partir da virtude, pelo que, pois, diz-se que o virtuoso possui virtude, mas não de modo paronímico a partir da virtude. *Categorias*, 10, b 5-9. Aqui se

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

Completando o polo anterior, Aristóteles afirma que eles podem ser representados *melhores* (βελτίονας), *piores* (χείρους) ou *em conformidade conosco* (καθ' ἡμᾶς) (*Poética*, 1448, a, 4-5), fornecendo exemplos extraídos da arte pictórica em que o pintor Polignoto os pintava *melhores* (κρείττους); Pauson, *piores* (χείρους); e Dionísio, *semelhantes* (ὁμοίους) a nós¹³. Essas diferenças encontram-se não só nas artes em geral, mas também na diferença entre os gêneros de cada arte. Assim, o filósofo, em outra passagem, não menos sintética do que a anterior, mas restringindo-se ao âmbito da poesia, acrescenta que aos homens Homero os imitou *melhores* (βελτίους); Cleófon, *semelhantes* (ὁμοίους); e Hegemon e Nicócares, *piores* (χείρους).¹⁴

estabelece uma relação semântica muito próxima do adjetivo *virtuoso* (σπουδαῖος) com o substantivo *virtude* (ἀρετή).

¹³ *Poética*, 1448, a, 8. Polignoto de Tassos foi o melhor pintor do século V. Decorou com inúmeras pinturas numerosos edifícios públicos, entre eles a Estoa, o que lhe valeu a concessão da cidadania ateniense. De Pauson não se conhece a pátria, nem se sabe em que data fixa viveu. O terceiro pintor pode ser Dionísio de Colofão, contemporâneo de Polignoto, podendo ser também Dioniso de Argos, da metade do séc. V. Informações extraídas de Manzano y Duplá, 2011, p.37).

¹⁴ Cleófon foi um poeta trágico ateniense do século IV; Aristóteles o critica na *Ret.* 1408a, 15 seu hábito de combinar termos comuns com adjetivos elevados (por exemplo, "augusta Figueira"). Hêgemon de Tasos, ativo em Atenas no final do século v, compôs paródias de tema épico em hexâmetros; Nicócares foi um

Para além daquelas diferenças iniciais, Aristóteles continua sua argumentação, utilizando-se especificamente de adjetivos comparativos cujo termo de comparação é pronome “nós” (καθ’ ἡμᾶς). É evidente que este “nós” é o homem grego de sua época com seus valores, suas características e sua história, que serve aqui apenas para identificar o modelo em que se baseia o autor de uma obra de arte em geral. Mas, o ponto importante nesse argumento é a separação, através da qualidade do objeto mimético, em gêneros específicos de uma única arte. Esse critério é produzido por meio da representação mimética do objeto. Pode-se afirmar então que o objeto mimético qualificado conteria em germe a divisão dos gêneros específicos em cada arte.

Na *Poética*, essa divisão de gêneros, através do objeto mimético, é enfatizada no seguinte trecho: “a tragédia em relação à comédia se distinguiu nesta diferença: uma pois deseja imitar homens piores (χείρους); a outra, homens melhores (βελτίους) do que os de hoje (τῶν νῦν).¹⁵”. Os gêneros literários abarcariam então a caracterização do agente *a priori*? O espaço para a criação poética estaria previamente determinado?

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

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

poeta cômico contemporâneo de Aristófanes. (Cleofonte fue un poeta trágico ateniense del siglo IV; Aristóteles critica em Ret. 1408a, 15 su costumbre de combinar términos usuales con adjetivos elevados (por ejemplo, "augusta higuera"). Hegemón de Tasos, activo en Atenas a finales del siglo V, compuso parodias de tema épico en hexámetros.; Nicócares fue un poeta cômico contemporâneo de Aristófanes.) Nota de rodapé extraída de (Manzano y Duplá, 2011, p.37).

¹⁵ ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. *Poética*, 1448a, 17-18.

possuem outros tipos de qualidades, reproduz esses que possuem tais tipos de caracteres, mais moderados, tal como Homero e Agatão criaram Aquiles, paradigma de rudeza.

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

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

A *mimesis* do objeto opera a passagem do objeto real, considerado do ponto de vista ético, para o ponto de vista estético-mimético. Por isso, as disposições da alma, tal como a cólera, não podem ser apenas consideradas do ponto de vista real de sua manifestação, mas como qualidades representadas pelo poeta que, de acordo com o gênero de poesia, insere todo tipo de qualidades em suas representações. Mesmo que uma personagem, por exemplo, seja colérica em uma tragédia, a sua representação deve estar de acordo com as

determinações que o gênero impõe ao modelo. Nisso não há contrassenso, como afirma Worther:

O ἥθος designa o objeto-modelo considerado em uma atividade representativa e o produto dessa representação. Nesse último caso, há um valor ético – na medida em que ele recebe as qualificações geralmente concordantes a uma disposição ética – mas também estética.¹⁶

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

Não há na *Poética* uma discussão aprofundada sobre gêneros poéticos, a não ser uma breve discussão no capítulo III sobre espécies de poesia. Todas as afirmações de Aristóteles são muito sumárias acerca desse assunto. Algumas alusões de cunho histórico emanam em certos pontos da obra. No capítulo IV, onde há afirmações sobre a origem da poesia, podem-se extrair certas informações que contribuem para uma discussão acerca dos gêneros. Nesse capítulo, Aristóteles discorre sobre a origem da poesia. Assim, para o autor, a poesia foi separada em espécies no momento em que era criada. O próprio poeta fornecia o seu caráter à obra. Os poetas mais *veneráveis* (σεμνότεροι) imitavam *ações belas* (τὰς καλὰς πράξεις) e personagens de tal tipo, os poetas *mais vulgares* (εὐτελέστεροι) imitavam *ações de homens vis* (τὰς τῶν φαύλων) (*Poética*, 1448, b, 24-26). Depois de criados “os gêneros”, os poetas posteriores eram atraídos *conforme a sua própria natureza* (κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) às espécies de poesia existentes. Como o nascimento da tragédia e da comédia era

¹⁶ “L’ἥθος designe l’objet-modèle envisagé dans une activité représentative et le produit de cette représentation. Dans ce dernier cas, il y a une valeur éthique – dans la mesure où il reçoit les qualifications généralement accordées à une disposition éthique – mais aussi esthétique. (Worther, 2007, p.188).

posterior ao nascimento da epopeia e do jambo¹⁷, os poetas que possuíam a índole séria da epopeia compuseram tragédias e aqueles que tinham a índole vulgar do jambo compuseram comédias (*Poética*, 1449, a, 3-7).

A divisão das espécies de poesia utiliza-se do mesmo vocabulário encontrado nas considerações sobre o objeto mimético, mas não parece ter neste caso a mesma possibilidade de estilização. As espécies de poesia são identificadas por suas qualidades intrínsecas, obedecendo ao esquema construído por Aristóteles em sua *Poética*: poemas sobre *coisas valorosas* (τὰ σπουδαῖα), Epopeia e Tragédia; poemas sobre *coisas vulgares* (τὰ φαῦλα), Jambo e Comédia. Entretanto, para além dessa definição rígida, por espécies de poesia, parece que Aristóteles, falando a respeito da excelência de Homero, sugere que possa haver, dentro desse esquema de qualidades, certa maleabilidade. O próprio Homero, diz ele, forneceu *alguns aspectos da comédia* (τὰ τῆς κωμωδίας σχήματα), dramatizando não o *vitupério* (ψόγον), mas o *risível* (γελοῖον) (*Poética*, 1448, b, 37-39). Nesse sentido, a rigidez do esquema é desfeita, uma vez que se pode notar que não só a índole do poeta poderia gerar poesias de gêneros opostos, como também dentro do mesmo gênero, tal como a Comédia por exemplo, há possibilidade de representação em graus diferentes.

O conceito de *qualidade* (ἡθος), então, divide-se em dois sentidos: o primeiro é o conceito como determinação da qualidade do objeto representado; o segundo é o conceito como uma qualidade da própria espécie de poesia. Só aparentemente esses âmbitos estão separados, porque de fato, como dois lados de uma mesma moeda, um implica o outro. O objeto mimético possui grande liberdade em sua representação, envolvendo o trabalho do poeta em sua

¹⁷ Segundo Rocha, “a poesia jâmbica era aquela composta, principalmente, com o metro trímetro jâmbico (x - u - / x - u - / x - u -), o tetrâmetro trocaico catalético (- u - x / - u - x / - u - x / - u -), ou formas epódicas que mesclavam estruturas jâmbicas com sequências datílicas (combinações formadas a partir do pé datílico: - uu). Além da métrica, a poesia jâmbica é muitas vezes identificável pela sua temática relacionada àquilo que os gregos chamavam de psogos, ou seja, o ataque, a injúria, a difamação, mas sempre com um caráter “humorístico”, que no final das contas tinha uma função no âmbito de certos rituais de caráter apotropaico onde se buscava a fertilidade e a purgação.” (Roosenvelt, 2012, p.86).

construção; por outro lado, a própria classificação das espécies de poesia, obedecendo a certo padrão, não está restrito a um esquema fechado, comportando também níveis de estilização.

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

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

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

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

Na definição desses elementos, Aristóteles afirma que:

“O enredo é a imitação de uma ação; digo, pois, que o enredo é isso: a composição das ações; e os caracteres, conforme aquilo que dizemos que os agentes possuem certas qualidades, e o pensamento, naquilo em que os que falam demonstram algo ou também manifestam um pensamento.”

Ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. (*Poética*, 1450a, 4-9)

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

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

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

de outros elementos. Dessa forma, Aristóteles, ao defini-los, afirma que “*terá caráter, se como foi dito o discurso ou a ação produzirem manifestamente alguma intenção (...)*.”¹⁸ A manifestação do caráter na tragédia depende intimamente da *intenção* (προαίρεσις) manifesta pelo agente no ato ou no discurso.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles nos dá uma ideia da formação do caráter, dizendo que “*por escolher coisas boas ou más possuímos certas qualidades*”¹⁹, atribuindo à *escolha* (προαίρεσις) a primazia na formação do caráter. Na literatura clássica grega, não se pode, contudo, psicologizar a personagem ao nível dos motivos de sua escolha²⁰, mas a própria escolha é um índice de suas qualidades morais, sendo deduzidas a partir da *ação* (πρᾶξις) e do *discurso* (διάνοια).

Dentro do plano traçado na *Poética*, é evidente a primazia do enredo em relação às outras partes constituintes da tragédia. O enredo trágico possui a finalidade, em sua organização, de produzir um *efeito catártico*²¹. Tal efeito não pode ser gerado somente pelos caracteres – ainda que possam contribuir para o agravante patético da ação – porque eles são, antes de tudo, qualidades e não ações. Em todo caso, os caracteres não são perceptíveis sem o discurso ou a ação.

¹⁸ “Ἐξεῖ δὲ ἦθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλῆχθῃ ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσιν τινα (...)” (*Poética*, 1454a, 18-19).

¹⁹ Τῷ γὰρ προαιρεῖσθαι τὰγαθὰ ἢ τὰ κακὰ ποιοῖ τινὲς ἐσμεν, (...) *Ética a Nicômaco* - 1112a, 2.

²⁰ Como já dissemos acima, este nível de caracterização é possível na literatura contemporânea.

²¹ No cap. VI da *Poética*, Aristóteles, ao definir a tragédia, atribui-lhe a capacidade de suscitar, através da piedade e do terror, a *purificação das emoções* (τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) (*Poética*, 1449b, 28). Essa definição torna-se, no decorrer da *Poética*, a finalidade em direção à qual a estrutura das ações deveria se dirigir. A finalidade então da ação trágica seria suscitar esse tipo de emoção no auditório, de modo semelhante ao que ocorre nos discursos retóricos bem construídos que se utilizam do *ethos* e do *pathos*. Muitas interpretações surgiram dessa única aparição do termo no *corpus* da *Poética*. Assim, “o termo *kátharsis* era utilizado anteriormente a Aristóteles em dois contextos principais. Por uma parte é utilizado em um contexto religioso para aludir às cerimônias rituais de purificação; por outra, se emprega em um contexto médico em referência à purgação ou eliminação de substâncias nocivas para o organismo. Isto explica por que alguns tradutores traduzem *kátharsis* por “purificação” e outros por “purgação”.” Seja como for, o termo parece invocar algum tipo de reação produzida pela fruição do espetáculo trágico, contendo em sua manifestação processos, ao mesmo tempo, religiosos e terapêuticos. (Manzano y Duplá, 2011, p. 26).

Na construção do enredo trágico, o paradigma de elaboração não são as qualidades humanas, como para a elaboração de caracteres, mas as ações e a vida²², que por sua vez, para Aristóteles, possuem duas situações possíveis: felicidade e infelicidade. Posteriormente na obra, esse amplo panorama do enredo, é reduzido somente às ações, visto que “(...) a finalidade é alguma ação, não uma qualidade.”²³ A dissociação entre a ação e os caracteres, nesse trecho da *Poética*, é total, de maneira que “os homens são de tais tipos em relação aos caracteres, mas em relação às ações, são felizes ou o contrário.”²⁴

Os agentes, portanto, possuem caracteres em sua definição, mas não são os caracteres que definem a ação, porque a ação é determinada pela síntese dos atos das personagens que resultarão em infelicidade ou felicidade. Nesse sentido, Aristóteles é categórico:

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

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

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

²² “ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώποι ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας.” “A tragédia, pois, é imitação não de homens, mas de ação e vida, de felicidade e infelicidade.” (*Poética*, 1450a, 17).

²³ (...) τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης. (*Poética*, 1450a, 17).

²⁴ “Εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοῦναντίον.” (*Poética*, 1450, a, 18).

A relação estabelecida por Aristóteles entre *enredo* e *caracteres* produz uma hierarquia na construção do edifício trágico. O *enredo* assume a primazia por ser “o princípio da tragédia semelhante a uma alma”, e “secundariamente, os caracteres²⁵”. O filósofo ainda aponta, na *Poética* (1450a, 35-38), que os primeiros poetas conseguiram bons efeitos *em elocução e caracteres* (τῇ λέξει καὶ τοῖς ἡθροῖν) mais do que em *dispor os atos* (τὰ πράγματα συνίστασθαι), demonstrando que os principiantes não tinham ainda desenvolvido a maturidade do *enredo* trágico. Tal é a importância da composição dos atos na tragédia. Aristóteles afirma, ainda, que muitas tragédias modernas não possuem caracteres, mas apenas um enredo, uma ação (1450a, 24-25).²⁶

A expressão dos caracteres nas ações é de fundamental importância para a caracterização das personagens. Seja na ação ou no discurso, os caracteres estão presentes. É necessário, então, analisar a expressão dos caracteres nas ações, adentrando o âmbito das *Éticas*; e no discurso, valendo-se da *Retórica* para tal fim.

²⁵ Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἡθῆ. (*Poética*, 1450a, 39-40).

²⁶ Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἄν. “Ainda que sem ação não se poderia gerar uma tragédia, porém sem caracteres gerar-se-ia.” (*Poética*, 1450a, 24-25).

2. Caráter (ἦθος) e ação (πρᾶξις)

No capítulo II da *Poética*, os *agentes* (πράττοντες) são definidos como o objeto de representação das artes. O verbo empregado neste particípio substantivado (πράττοντες) é o verbo *fazer* (πρᾶττω). Esse verbo é de amplo uso em toda *Poética*, sendo utilizado em diversos contextos da obra. Verifica-se também o uso intenso de duas outras formas nominais: *ação* (πρᾶξις) e *ato/fato* (πράγμα), com sentidos aproximados: a primeira é a ação no sentido abstrato; a segunda é o resultado da ação, podendo ser traduzido como ação, ato ou fato²⁷. Entretanto, por vezes, esses termos mesclam entre si seus significados, dificultando a compreensão de seu exato sentido. Somada a essa primeira dificuldade, o termo *ação* (πρᾶξις) parece ser empregado na *Poética* com um sentido técnico em face de outros empregos comuns do mesmo termo. Antes da análise das passagens, é preciso considerar a advertência de Mathieu, J. M.: “já notamos que, em nenhuma parte na *Poética*, Aristóteles não experimenta a necessidade de definir πρᾶξις.”²⁸

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

Assim, antes da divisão da tragédia em suas seis partes, ela é definida como “a imitação de uma ação nobre e completa, possuindo extensão.”²⁹ A ação possui três qualidades que a determinam como uma ação trágica. Em termos qualitativos, a ação, definida como nobre, indica, como já visto anteriormente,

²⁷ O radical para πρᾶξις e πρᾶγμα é o mesmo *πραγ. No primeiro termo, temos o radical mencionado e o sufixo *σις, cujo significado, vale lembrar, é o ato, o processo, de um ponto de vista abstrato, traduzido por ação. Quanto ao segundo termo, há o radical *πραγ com o sufixo resultativo *ματ que define a ação em sua concretude, sendo traduzido por ato, ou fato.

²⁸ “Notons déjà que nulle part dans la *Poétique* Aristote n’éprouve la besoin de définir πρᾶξις.” *Action et mythos chez Aristote*. (Mathieu: 1995, 71).

²⁹ “(...) μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, (...)” (*Poética*, 1449b, 24-25).

que a própria qualidade da ação coincide com a qualidade do gênero trágico. Em outro trecho da obra, a Tragédia possui uma definição mais precisa:

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

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

Na citação acima, a ação e a vida estão associadas, mas dissociadas, em parte, *dos homens* (ἀνθρώπων), que configuram aqui mais o aspecto da representação da personagem do que propriamente da sequência de eventos no *enredo*. A ação pode representar uma parte ou a totalidade da vida, constituindo o elemento dinâmico na tragédia. Por isso, no desenvolvimento da ação, encontra-se a conjuntura em termos de felicidade e infelicidade, que representam a situação na qual uma personagem está inserida. Somente, em relação às ações, as personagens são felizes ou infelizes (Poética, 1450a, 19). Até mesmo a existência da tragédia está condicionada à ação: "(...) *sem ação não poderia existir tragédia, mas sem caracteres poderia.*" (Poética, 1450a, 24-25). A ação é identificada como a parte principal na representação trágica.

Em meio às definições da tragédia, Aristóteles delimita suas seis partes de maneira assistemática. Desse modo, subitamente e pela primeira vez no texto, refere-se ao *enredo*, depois de ter identificado a tragédia com a imitação de uma ação, do seguinte modo: "*o enredo é imitação de uma ação, digo, pois, que enredo é a composição dos atos, (...).*"³⁰ Duas são as definições, dadas por Aristóteles, consecutivamente, nesse trecho. A primeira é idêntica àquela da

³⁰ Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, (...)" (Poética, 1450a, 4-5).

definição da tragédia, mas a segunda traz uma novidade bem específica. O enredo, na segunda definição, é a organização *dos fatos* (πραγμάτων), como um todo composto de diversas ações, que devem ser ajustadas para construir uma ação trágica. A expressão utilizada por Aristóteles, nessa definição, indica que as ações são consideradas do ponto de vista mais concreto, como atos ou fatos ou mesmo ações, através da palavra *πρᾶγμα*.

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

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

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

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

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

Há então dois diferentes significados para *ação* (πρᾶξις): o primeiro significado, que se pode apreender, é que *πρᾶξις* aparece como uma *ação una*

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

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

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

Portanto, ao se diferenciarem os dois sentidos para o conceito de ação (πρᾶξις), constata-se que o sentido ao qual Aristóteles se refere, para a construção do enredo, é o da *ação una*. Por outro lado, outras ações também contribuem para a ação central do enredo. “Ademais, para Zagdoun (2011: 97), é necessário que a ação de todas as personagens contribua à ação central. Todas as palavras, todos os atos de todos os personagens devem convergir para a ação central”³¹.

³¹ De plus, il faut que l’action de tous les personnages contribue à l’action centrale. Toutes paroles, tous les actes de tous les personnages doivent converger vers l’action centrale. Il faut que se crée “une necessite immanente à l’action”.

2.1. Ação singular (πρᾶξις)

Em relação aos caracteres, a mecânica da ação está intrinsecamente ligada aos dispositivos éticos, por meio dos quais o caráter de quem age, também pode ser qualificado³². Nas *Éticas*, Aristóteles também não vê necessidade alguma em definir o que é uma *ação*. Mais precisamente, no segundo livro da *Ética a Nicômaco*, no qual se define a matéria do estudo, a natureza da ação não é aprofundada. Cada discussão, sobre a tomada de ação, é discutida em um plano singular, não sendo formulada nenhuma teoria geral sobre a ação.

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

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

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

Afastando a especulação a respeito da virtude, nesse ponto da obra, a nervura conceitual está em torno das *coisas em relação às ações* (τὰ περὶ τὰς πράξεις). Apenas um artigo neutro, como coisas indeterminadas, figura na afirmação, mas não diz respeito, propriamente, às ações. Esse artigo, que pode

³² Οἰκειότατον γὰρ εἶναι δοκεῖ τῇ ἀρετῇ καὶ μᾶλλον τὰ ἥθη κρίνειν τῶν πράξεων. Pois, parece ser mais próprio à virtude também mais julgar os caracteres do que as ações. (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 05-06).

significar uma pluralidade de coisas, constitui o objeto específico da obra. Ainda que essa indeterminação possa parecer vaga, pode-se, contudo, extrair dessa citação a ideia de que há em torno da ação (πραξις) coisas que podem qualificar o caráter do agente (τὰς ποιὰς ἕξεις). Não é a ação em si mesma que interessa para Aristóteles, ainda que a ação esteja no centro do estudo, mas o mecanismo que há em torno dela que pode revelar certas qualidades do agente.

Ainda na esfera da ética, a ação tem sua origem na alma: “*colocamos as ações e as atividades psíquicas na alma*”³³ do agente. Na alma do agente três coisas ocorrem: afecções, temperamentos e hábitos. Aristóteles os define da seguinte maneira:

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

Λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρσος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη· δυνάμεις δὲ καθ' ἃς παθητικοὶ τούτων λεγόμεθα, οἷον καθ' ἃς δυνατοὶ ὀργισθῆναι ἢ λυπηθῆναι ἢ ἐλεῆσθαι· ἕξεις δὲ καθ' ἃς πρὸς τὰ πάθη ἔχομεν εὖ ἢ κακῶς, οἷον πρὸς τὸ ὀργισθῆναι, εἰ μὲν σφοδρῶς ἢ ἀνειμένως, κακῶς ἔχομεν, εἰ δὲ μέσως, εὖ. (*Ética a Nicômaco*, 1105b, 21-27).

Em primeiro lugar, há as afecções, que são as emoções em cada um de nós. Aristóteles, procurando descobrir a natureza da virtude e do vício, afasta a possibilidade de que eles sejam algum tipo de afecção, pelo que afirma que não se pode ser considerado bom ou mau pelo fato de se irar ou temer. Em seguida, não admite tampouco que o temperamento, que é a capacidade de ser afetado,

³³ “τὰς δὲ πράξεις καὶ τὰς ἐνεργείας τὰς ψυχικὰς περὶ ψυχὴν τίθεμεν”. (*Éthica a Nicômaco*, 1098b, 16-17).

seja considerado virtude ou vício, pois estão em nossa natureza, e não se pode ser censurado ou elogiado por se possuir esta capacidade. Por último, a identificação da virtude e do vício se dá com as disposições (ἔξεις)³⁴, que são as disposições na alma do agente que o impelem à ação.

Se as disposições são o estado de alma em que o agente se encontra antes da ação, para Aristóteles a *ação* (πρᾶξις) produz também a *disposição* (ἔξις). O dilema do caráter é este: alguém só se torna virtuoso, agindo virtuosamente e, se age virtuosamente, é porque já é virtuoso. Dessa forma, ação e disposição influenciam-se mutuamente, tornando alguém reconhecível pelo caráter, porque age sempre da mesma maneira. Na *Ética a Nicômaco* Aristóteles ainda completa: “*diante dessas coisas, por causa das afecções (πάθη) dizemos ser movidos, não porém em relação as virtudes e aos vícios, mas dizemos ser dispostos de certa maneira.*”³⁵ Há, então, um impulso para a ação a partir de nossas afecções e temperamentos, porém é a disposição que impele à ação, a partir de uma *intenção/escolha* (προαίρεσις), à ação virtuosa, se for bem, ou à viciosa, se for mal equacionada.

A *intenção/escolha* (προαίρεσις)³⁶ exige uma prévia deliberação sobre quais meios é possível executar uma ação. Porém, nem sempre se age por deliberação, pois a escolha já é um estágio avançado de um agente, que se dispõe a agir com responsabilidade. Algumas vezes também, as ações são movimentos involuntários dos agentes, não ocorrendo aí algum tipo de escolha ou deliberação. Neste caso, as ações obedeceriam então a estímulos totalmente diferentes que impelem à ação.

As ações humanas podem ser cometidas sob diversas circunstâncias nas quais estão presentes dois tipos de impulsos: um voluntário; outro involuntário

³⁴ Outra tradução possível para ἔξις é hábito, usado preferencialmente pelos tradutores das *Éticas*.

³⁵ πρὸς δὲ τούτοις κατὰ μὲν τὰ πάθη κινεῖσθαι λεγόμεθα, κατὰ δὲ τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς κακίας οὐ κινεῖσθαι ἀλλὰ διακεῖσθαι πως. (*Éthica a Nicômaco*, 1106a, 4-6).

³⁶ Este conceito será retomado à frente.

(e até mesmo um não-voluntário).³⁷ Os atos voluntários podem ser louváveis ou reprováveis, porém os involuntários são julgados como perdoáveis e, em certos casos, dignos até de compaixão.

Duas são as causas pelas quais as ações podem ser consideradas involuntárias: ações que ocorrem por meio de força ($\beta\iota\alpha$) e as que ocorrem por causa da ignorância ($\delta\iota' \alpha\gamma\upsilon\omicron\iota\alpha\nu$). Ações, que ocorrem por meio da força, possuem o princípio de seu movimento fora do agente. O agente involuntário ou o paciente de um determinado ato, então, não contribui em nada com o princípio da ação. Quando alguém, por exemplo, em um navio, é carregado pelo vento a algum lugar.

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

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

³⁷ É interessante perceber que a disposição é formada a partir do mesmo radical que voluntário e involuntário. Ambas as palavras utilizam-se de um antigo radical verbal * $\acute{\epsilon}\kappa$, formado a partir de $\acute{\epsilon}\kappa$ + $\sigma\iota\varsigma$ = $\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ e $\acute{\epsilon}\kappa$ +desinência de particípio = $\acute{\epsilon}\kappa\omega\nu$.

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

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

Agir por ignorância parece ser diferente de quem age, ignorando. Pois, o embriagado ou o encolerizado não parece agir por ignorância, mas, por causa de algo dessas coisas ditas (embriaguez e cólera), não sabendo, mas ignorando *o que faz*.

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

É necessário então observar que as ações cometidas *por causa do ímpeto e do desejo* (διὰ θυμὸν ἢ ἐπιθυμίαν) não são ações involuntárias. Em certas circunstâncias, é preciso encolerizar-se ou desejar certas coisas, tal como indignar-se contra uma situação ou desejar a saúde, por exemplo. Aqui o princípio da ação está no agente, sendo considerada então uma ação voluntária, mesmo que o agente, naquele momento, ignore o que faz. O embriagado, por exemplo, tinha a escolha de não se embriagar, e “*a causa de sua ignorância é isso*”.³⁸ O agente, nesse tipo de ação, é totalmente responsável por ela, ainda que

³⁸ Τοῦτο δ' αἴτιον τῆς ἀγνοίας. (*Ética a Nicômaco*, 1113b, 33-34).

sob o efeito de uma emoção ou uma alteração do espírito, esteja em estado de ignorância em relação à ação cometida.

Uma ação involuntária não é uma ação, tal como aquela em que o agente ignora as coisas convenientes, nem tal como aquela na qual haja ignorância na escolha ou ignorância absoluta, mas é motivo de reprovação e indica uma falha de caráter ou de inteligência do agente. Por outro lado, ações, em que há ignorância de aspectos particulares, são involuntárias e *dignas de piedade e compaixão* (καὶ ἔλεος καὶ συγγνώμη).

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

(...) o que, a respeito do que ou no que alguém age e, às vezes, também por meio do que, tal como um instrumento, ou em vista do que, tal como um salvamento e de que maneira, tal como moderadamente ou violentamente.

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

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

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

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

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

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

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

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

A mecânica dessas ações pode ser transplantada para a *Poética*, ao se compreender que toda ação desencadeada possui em si um agente que a

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

A primeira recomendação para que a ação atinja a sua finalidade é que ela se suceda entre amigos, pois se ela se suceder entre inimigos ou estranhos não produz os efeitos esperados. Dada essa configuração, três arranjos são preferíveis:

- a) Uma ação catastrófica praticada por agentes que sabem e conhecem o que fazem (εἰδότες καὶ γινώσκοντας);
- b) Uma ação catastrófica praticada por alguém que age, ignorando (ἄγνοοῦντας) o que faz e, posteriormente, reconhecendo;
- c) Uma ação em que o agente, *estando para* (τὸ μέλλοντα) cometer algo *por causa da ignorância* (δι' ἄγνοιας), antes de agir, reconhece o que está prestes a fazer.

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

Do esquema acima, a primeira ação revela a intenção do agente, pois ele sabe o que faz, sendo considerada uma ação voluntária. A segunda e a terceira são determinadas como involuntárias. A terceira ação não gera o efeito da tragédia, pois o fato não se consuma. Por outro lado, a segunda ação é

considerada uma ação digna de piedade, pois, quando o agente revelar pesar pelo seu ato, este demonstra a nobreza de seu caráter.

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

2.2. Ordenação das ações (σύστασις τῶν πραγμάτων).

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

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

“A real existência de um problema de σύστασις τῶν πραγμάτων como motivo lógico-doutrinário da *Poética*, aparecendo em quase todos os passos do texto aristotélico, passou completamente despercebido na literatura crítica também por causa desta equação definida incorretamente: σύνθεσις τῶν πραγμάτων = μῦθος = σύστασις τῶν πραγμάτων, das quais descendem as confusões e a dificuldade injustamente atribuída a Aristóteles. O conceito de σύστασις como ποία τις σύνθεσις veio clareando-se e definindo-se na mente de Aristóteles em graus (*Tópica*, *Política*, *Poética*) e representa o ponto culminante da maturidade do pensamento aristotélico.”³⁹

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

O primeiro termo, σύνθεσις, é constituído de um prevérbio συν, não só indicando a ideia espacial de proximidade e a ideia temporal de simultaneidade, mas também de adição tal como o prevérbio *com* em português. O termo é composto, além do prevérbio, pela raiz aorista do verbo τίθημι com o significado primitivo de *pôr*, *colocar*. Nesses termos, ter-se-ia então a palavra, com a junção dessas partículas, *composição*⁴⁰; mas também é preciso fazer referência ao nosso decalque da palavra grega, *síntese*.⁴¹

³⁹ “La reale esistenza di un problema di σύστασις τῶν πραγμάτων come motivo logico-dottorinario della *Poetica*, riaffiorante quasi ogni passo del *testo* aristotelico, è passata del tutto inosservata nella letteratura critica anche a causa della erroneamente impostata equazione: σύνθεσις τῶν πραγμάτων = μῦθος = σύστασις τῶν πραγμάτων, dalla quale discendono confusioni e difficoltà ingiustamente attribuite ad Aristote. Il concetto di σύστασις come ποία τις σύνθεσις è venuto chiarendosi e definendosi nella mente di Aristote per gradi (*Topici*, *Politica*, *Poetica*) e rappresenta il momento culminante della maturità del pensiero aristotelico. (Brancato, 1963, p. 31).

⁴⁰ “Composição é o conjunto de diversos elementos estruturados numa obra de arte.” Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (versão monousuário) Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁴¹ “Método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente.” Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (versão monousuário) Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

Na *Poética* (1450a, 4-ss) Aristóteles afirma que “o *enredo* é a imitação de uma ação, digo, pois, que *enredo* é isto: *composição de ações*”.⁴² Ele primeiramente define o *enredo* como uma ação, mas não uma ação qualquer, isolada. A ação, nesse sentido, significa a soma de diversos atos que resultam em um enredo. Por outro lado, quando Aristóteles afirma que o enredo é uma *ordenação de ações* (σύστασις τῶν πραγμάτων), ele desloca a definição do *enredo* de um plano geral, uma imitação de uma ação, para um plano mais específico, o de sua organização. A *ação* (πρᾶξις) aqui significa um todo composto por várias ações que formam um enredo, mas os *atos* (πράγματα) são isoladamente cada uma dessas ações.

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

Entretanto, a diferença de sentido do termo μῦθος entre a *composição/reunião* das ações e a própria lenda não pode ser tão abismal. Em certo sentido, há uma confluência entre esses significados, tomados em sentido

⁴² “ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων” (*Poética*, 1450a,4-5).

técnico por Aristóteles, já que “a lenda de Édipo”, por exemplo, também é tomada pelos poetas como uma *composição de ações* (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων).

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

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

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

(...) clara e precisa é a distinção entre σύνθεσις e σύστασις. Os naturalistas - e Aristóteles é um deles, e está entre os primeiros - distinguem ainda hoje cientificamente - ainda que não mais quimicamente - entre mistura (σύνθεσις), na qual os elementos ταῦτά ἐστι, permanecem idênticos a si próprios e são sempre separáveis do conjunto, e o composto (σύστασις) nova realidade que anula em si os componentes, sem os quais, no entanto, não poderia existir.⁴³

⁴³ “... chiara e precisa risulta ormai la distinzione tra σύνθεσις e σύστασις. I naturalisti - e Aristotele è uno di essi ed *in primis* - distinguono ancora oggi scietificamente - anche se non piú chimicamente - tra miscuglio (σύνθεσις), nel quale gli elementi ταῦτά ἐστι, permangono cioè identici a se stessi e sono sempre separabili dallo insieme, e composto (σύστασις) realtà nuova che annulla in sé i componenti, senza i quali però non potrebbe esistere.” (Brancato, 1963, 35).

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

Já no início da *Poética* a afirmação condicional para a composição do μῦθος é exposta nos seguintes termos: “*como é preciso dispor os enredos, se a obra há de ser bela*”.⁴⁴ Naturalmente, a importância da *disposição* (σύστασις) na *Poética* está condicionada à noção do belo. A organização interna do processo de constituição do enredo é um dos temas principais da obra. A *disposição* (σύστασις) é o *como* qualquer matéria bruta deve ser organizada com vistas a sua finalidade e a sua finalidade para Aristóteles é o belo.

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

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

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

⁴⁴ “καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἔξεν ἡ ποίησις.” (*Poética*, 1447, a 9-10).

Depois dessa definição, o filósofo adentra a *disposição* dos elementos do enredo. A qualidade de uma ação “*perfeita e completa*” é o seu *todo*, composto de partes divididas em *começo, meio e fim*. Essas partes do enredo são os elementos qualitativos da *extensão* que nada mais é do que o *todo* do *enredo*. Depois de definir cada um desses elementos,⁴⁵ Aristóteles é prescritivo quanto à disposição desses elementos dentro do *enredo*: “*é preciso que enredos bem ordenados não comecem nem de algum lugar por acaso nem terminem em algum lugar por acaso, mas se utilizem dos princípios já ditos*”⁴⁶.

A disposição desses elementos possui duas finalidades: não só produzir o belo, bem como contribuir com finalidade da tragédia, a purificação das emoções. A extensão do enredo para Aristóteles é o que produz o belo⁴⁷. Quanto maior for a tragédia, mais bela será; desde que o seu conteúdo seja apreensível pela memória.

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

Várias ações são atribuídas a alguém ou a alguma personagem, porém essas ações são *ações singulares* (πράγματα) que formam uma *ação una*. A mesma palavra é empregada tanto para significar o *todo* do enredo quanto às

⁴⁵ Ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὁ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὁ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. “Princípio é aquilo mesmo que não está, por necessidade, depois de outra coisa, mas depois de si há ou gera-se outra coisa naturalmente; fim é o contrário que por si mesmo está naturalmente depois de outra coisa ou por necessidade ou na maioria das vezes, mas nenhuma outra coisa há depois desse; meio é o que também por si mesmo está tanto depois de outra quanto outra depois de si.” (*Poética*, 1450b, 27-31).

⁴⁶ δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν (...) (*Poética*, 1450b, 32-34).

⁴⁷ “De maneira que é preciso que, tal como nos corpos e nos animais, possuir grandeza, e que a grandeza seja bem perceptível, desse modo também é preciso nos enredos haver extensão, e que ela seja apreensível pela memória.” “ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.” (*Poética*, 1451a, 4-7).

ações que o compõem, como foi visto acima. Entretanto, Aristóteles, exemplificando as inúmeras ações que Odisseu praticou em seu mito, elogia Homero por ter escolhido somente as ações que se estruturavam em um todo. A *ação una* então nada mais é do que a *reunião* (σύνθεσις) das ações que compõem o enredo, mas a *disposição* (σύστασις) é a sua organização interna. Insistindo ainda sobre a *disposição* das ações, o filósofo afirma que uma ação que não altera o todo, não é necessária, sendo necessário “*dispor as partes das ações, de maneira que, colocando ou subtraindo alguma parte, o todo seja alterado e movido.*”⁴⁸

Na continuação do argumento, a *disposição* (σύστασις) das ações singulares no *enredo* deve obedecer a um critério de organização conforme ainda a dois conceitos expostos por ele: o *necessário* e o *verossímil* (ἀναγκαῖον ἢ εἰκὸς)⁴⁹.

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

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

⁴⁸ “καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.” (Poética, 1451a, 33-ss).

⁴⁹ A definição desses dois conceitos será dada mais adiante.

As coisas possíveis são convincentes (πιθανόν), mas é necessário que elas tenham um liame de ligação, entre um ato e o consequente e que seja conforme ao *verossímil* ou ao *necessário*. Neste ponto, é preciso observar que os conceitos de *verossímil* e *necessário* estão coordenados por uma partícula disjuntiva (ἢ), que exclui a possibilidade das duas formas de encadeamento, ao mesmo tempo, nos atos de organização de um *enredo*.

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

Essa menção de uma relação de consequência parece fazer referência a um liame de tipo causal, interpretação que seria corroborada pela distinção que faz Aristóteles entre os encadeamentos de tipo τάδε διὰ τάδε e μετὰ τάδε.⁵⁰

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

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

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

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

⁵⁰ “Cette mention d’un rapport de conséquence semble faire référence à un lien de type causal, interprétation qui serait corroborée par distinction que fait Aristote entre les enchaînements de type *tade dia tade* et *meta tade*.” (Klimis, 1997, pg. 29).

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

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

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

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

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

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

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

A identidade entre o “*na maioria das vezes*” (ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ) e o “*verossímil*” também é atestada na *Retórica*: “*pois, o verossímil é o que ocorre na maioria das vezes, não absolutamente como alguns definem, mas em relação às coisas que podem ser de outro, (...)*”⁵¹. Disso, é possível colocar em frente ao seu par, o necessário, para se extrair o seguinte significado: o seu liame não é por necessidade, porém por algo que ocorre na maior parte das vezes, mas não sempre. As leis que regem as gerações da natureza, por exemplo, são desse tipo, pois, na maior parte das vezes, ao gerar um ser qualquer, o produz com certa regularidade, não obstante a possibilidade de, em alguma geração, produzir um ser defeituoso. Este mesmo raciocínio deve ser transportado para o liame de ligação entre as ações, porque o que sempre acontece ou o que ocorre na maior parte das vezes é *convvincente* (πιθανόν). Portanto, o *verossímil* é um liame causal, não necessário, mas convincente, porque é atestado na *maior parte das vezes*.

⁵¹ τὸ μὲν γὰρ εἰκός ἐστι τὸ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἀπλῶς δὲ καθάπερ ὀρίζονται τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, (...). (*Retórica*, 1357a, 34-36).

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

Dessas diversas maneiras de *disposição dos atos/acontecimentos*, percebe-se como o poeta pode manejar a matéria bruta da poesia. Conforme Aristóteles, se se deseja a beleza, deve-se dispô-las conforme ao verossímil ou ao necessário, podendo também produzir efeitos paradoxais, como descritos acima, já que aparentam ser um liame causal. Essa organização sugerida e analisada por Aristóteles é o que ele denomina de *disposição* (σύστασις).

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

A *peripécia* é definida como uma mudança das ações em seu contrário, tal como o desenvolvimento de uma ação que tem por finalidade produzir, por exemplo, a tranquilidade, mas produz o efeito contrário. A mudança operada por esta ação específica, a *peripécia*, possui dois estados que qualificam a

situação na qual as ações estão atreladas: o estado de felicidade ou o estado de infelicidade. Essas duas situações, estão presentes em todos os *enredos*, complexos ou simples, mas a única diferença é que o *enredo complexo* tem em sua estrutura uma ação específica para essa mudança: a *peripécia*. O substantivo *περιπετρία* é proveniente do verbo *περιπίπτω* que tem o significado de um *evento que cai, cai em torno, perto ou sobre, é algo imprevisto, algo extraordinário*. Nesse sentido, a *peripécia* é uma ação que compõem o enredo e efetua uma mudança no percurso da ação de uma direção à outra, contrária. Um dos mecanismos pelo qual a *peripécia* realiza a sua finalidade é o *reconhecimento*.

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

A última ação denominada por Aristóteles é a *catástrofe* (*πάθος*): “a *catástrofe* é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes descritas ao público, as dores veementes, os ferimentos e outras ações de tais tipos.”⁵² Dentre as ações que compõem o enredo, a catastrófica possui a definição mais sucinta. Mas, inversamente à definição de Aristóteles, a sua importância é capital para o gênero trágico. Essa ação é comum a quase todas as tragédias, o que não acontece com a *peripécia*, presente somente em enredos complexos. A sua definição propõe dois tipos de acontecimentos em cena em consonância com os exemplos fornecidos: ações destruidoras são as mortes em cena; ações dolorosas

⁵² Πάθος δ' ἐστὶ πρῶξις φθαρτικῇ ἢ ὀδυνηρᾷ, οἷον τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ περιοδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. (*Poética*, 1452b, 12-14).

são as dores veementes, os ferimentos e outras tais. A catástrofe destrutiva é uma ação, descrita ao público (ἐν φανερόν) por um mensageiro, que normalmente ocorre fora de cena, tal como a morte de Jocasta, a de Antígona ou a de Ajax. A catástrofe dolorosa são ações cujas dores físicas apresentam-se em cena, tomando grande parte da ação do enredo. Nas *Traquínias*, Hércules agoniza em grande parte do enredo.

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

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

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

3. Pensamento (διάνοια) e caráter (ἦθος).

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

No *Teeteto*, Platão nos oferece uma definição deste termo: “*um discurso que a própria alma, consigo mesma, desenvolve a respeito do que vier a examinar*”.⁵³ Outra definição muito próxima desta é aquela encontrada no *Sofista*, em 263e:

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

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

Em outras obras, a definição de *diánoia* por Platão possui quase sempre o mesmo significado, o de *pensamento discursivo*. Ainda que - cabe ressaltar - na *República* (511e) ele seja definido de forma mais complexa, o significado pode assumir esse sentido geral.

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

Enquanto διάνοια designava, em Platão, o aspecto discursivo do pensamento racional, por oposição a seu aspecto intuitivo, expresso por νοῦς ou νοήσις, tal especialização não aparece em Aristóteles, que emprega os termos νοῦς, λόγος e διάνοια de maneira

⁵³ Λόγον ὃν αὐτὴ πρὸς αὐτὴν ἢ ψυχὴ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῇ. (Platão, *Teeteto*, 189e,1).

frequentemente equivalente, *diánoia* designando a atividade do pensamento em geral. (Aubenque, 2008, p.25).

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

Na *Poética*, o *pensamento* (διάνοια) ocupa junto com os *caracteres* (τὰ ἥθη) um lugar secundário em relação ao *enredo*, o conceito principal. O pensamento é definido como uma dentre as seis partes qualitativas da tragédia que, junto com o enredo e os caracteres, constitui as partes mais importantes da criação trágica (*Poética*, 1450a,10). Na obra, definindo ainda as partes qualitativas da Tragédia, Aristóteles elenca o pensamento como a terceira parte da tragédia, definindo-a como “a capacidade de dizer coisas que são possíveis e coisas convenientes”.⁵⁴ Deixando de lado, por hora, o objeto do dizer e concentrando-nos apenas nos substantivos da definição, é notório que o *pensamento* (διάνοια) ultrapassa a esfera privada ou subjetiva do *pensamento racional*, tal como na definição platônica, para adentrar o terreno mais específico da linguagem.

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

Tomando esses dois últimos conceitos, *pensamento discursivo* (διάνοια) e *elocução* (λέξις), Aristóteles foi um pouco mais cuidadoso em diferenciá-los. Esses dois conceitos possuem a seguinte definição: um, o *pensamento/linguagem*

⁵⁴ “(...) τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόπτοντα (...)”. (*Poética*, 1450b, 5-6).

(διάνοια), expressa, o discurso (λόγος) que a personagem emite dentro do *enredo*; outro, a *elocução* (λέξις), refere-se ao aspecto externo do *enredo*, ou seja, a *composição dos metros* (τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν) (*Poética*, 1449b, 34-35) e a *elocução/expressão* do ator (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν) (*Poética*, 1450b, 14-15).

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

Vale a pena recordar os passos do cap. VI e do XIX, onde o discurso é produzido para aderir ao pensamento, enquanto que no capítulo XX discurso é produzido para aderir à linguagem. De fato, não é pouco significativo que o processo de uma similar integração do conceito de λόγος não seja mostrado como necessário ao final do XX, onde o λόγος foi tratado por Aristóteles como pura elocução, mera λέξις, (...) ⁵⁵

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

A identificação do pensamento com o discurso revela que o discurso-pensamento (λόγος-διάνοια) neste caso é a própria fala da personagem no

⁵⁵ “Vale la pena di richiamare i passi del cap. VI e del XIX, dove il discorso (λόγος) è fatto aderire al pensiero, mentre nel XX il discorso viene fatto aderire al linguaggio. Non è poco significativo infatti che il procedere a una simile integrazione del concetto di λόγος non ci si sia manifestato necessario alla fine de XX, dove il λόγος veniva trattato da Aristotele come pura elocuzione, mera λέξις, (...)”. (Morpurgo-Tagliabue, 1967, p.188).

enredo. No contexto da definição das partes da tragédia na *Poética*, Aristóteles define de modo mais apropriado, mesmo que de forma muito breve, o pensamento, demonstrando a imbricação que há entre o pensamento (διάνοια) e o discurso (λόγος): “Se o pensamento não aparecesse também através do discurso, qual pois seria a obra de quem fala?”⁵⁶.

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

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

Para se resolver essa aporia em torno da ambiguidade do conceito de *logos*, é necessário afirmar com Thornton que “sabe-se que em grego, para designar isso que chamamos hoje de “frase” ou “texto”, não havia dois termos diferentes: essas duas noções eram expressas pela mesma palavra, λόγος.”⁵⁷ Assim, considerando-se o *lógos* da *Poética* como texto, a ambiguidade se desfaz. Pois, o texto é tanto o material por meio do qual a personagem fala quanto o material por meio do qual o ator se expressa.

A partir disso, pode-se distinguir uma dupla função do *lógos* que se desdobra em duas partes na *Poética*: a primeira, definida como um *lógos* interno

⁵⁶ Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ἢ διάνοια καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον. (*Poética*, 1456a, 34-5).

⁵⁷ “On sait qu’en grec, pour designer ce que nous appellons aujourd’hui “frase” et “texte”, il n’y avait pas deux termes différents: ces deux notions étaient exprimées par le même mot, λόγος.” (Thornton, 1986, p. 165).

ao *enredo*, é a própria fala da personagem encadeada com as ações e os caracteres; a segunda, definida como um *lógos* externo do *enredo*, é o texto representado na elocução do ator. Ao primeiro, Aristóteles denomina *pensamento, linguagem, discurso* (διάνοια); ao segundo, *estilo, expressão, elocução* (λέξις). Esse último ultrapassa o âmbito dessa investigação, por se referir mais à arte de ornamentos da composição e representação do que à parte interna do *enredo*, em que reside nossa investigação,⁵⁸ embora seja muito complexa a completa separação desses dois conceitos, pensamento/linguagem e elocução/estilo.

Depois da definição de διάνοια como pensamento discursivo, ou seja, o discurso sem voz da personagem. É preciso verificar também que o *logos poético* é semelhante ao *logos retórico*.⁵⁹ Na *Poética*, Aristóteles nos encaminha quanto a sua definição à *Retórica*, onde de fato a matéria é tratada de modo mais amplo. No nível do discurso, o pensamento/discurso atua como uma linguagem com fins específicos, como também atesta Zagdoun:

A noção de *diánoia* em particular é importante. É todo o arsenal do raciocínio retórico (demonstração, refutação, etc.) que deve ser colocado ao serviço da ação *Poética* e, de certa maneira, colocado à disposição do caráter para lhe permitir se manifestar. É a *diánoia* que permite aos diferentes personagens argumentar de maneira por vezes digna de um retor que se exprime em público.⁶⁰

⁵⁸ Como índice desses níveis entre essas duas esferas, um trecho da *Poética* nos esclarece que “por meio do estilo, é preciso exercitar-se nas partes não esmeradas e não nas partes éticas e dianoéticas; ao contrário, pois, um estilo muito resplandecente esconde os caracteres e os pensamentos.” “τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπνεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας.” (*Poética*, 1460b, 2-5).

⁵⁹ Pattillon distingue duas relações fundamentais do discurso: uma, como uma relação científico-filosófica; outra como relação poético-retórica. A primeira relação incide sobre as coisas que são seus objetos científicos; quanto à segunda, sobre os destinatários que são a audiência do discurso. (Patillon, 1990, p. 5-6).

⁶⁰ La notion de *diánoia* en particulier est importante. C’est tout l’arsenal du raisonnement rhétorique (démonstration, refutation, etc) qui doit être mis au service de l’action poétique et, d’une certaine façon, mis à la disposition du caractère pour lui permettre de se manifester. C’est la *dianoia* qui permet aux différents personnages d’argumenter de façon parfois digne d’un rhéteur s’exprimant en public. (Zagdoun, 2011, p. 53).

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

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

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

Em primeiro lugar, é o discurso que prepara todas as funções previstas para o pensamento/discurso (διάνοια). O termo preparar (παρασκευάζειν) é já um termo técnico extraído da retórica. Todo discurso retórico, a fim de alcançar a sua finalidade, convencer, deve ser preparado de acordo com as provas (πίστις)⁶¹ dispostas nele. Assim, na *Retórica*, Aristóteles subdivide em duas categorias as provas: umas são intrínsecas à técnica retórica; outras, extrínsecas à técnica retórica (τῶν δὲ πίστεων αἱ μὲν ἄτεχνοί εἰσιν αἱ δ' ἔντεχνοι.) (*Retórica*, 1355b, 35). As provas extrínsecas, ele define como recursos que antecedem o próprio discurso retórico, tais como: testemunhos, confissões, documentos escritos, entre outros. As intrínsecas são aquelas passíveis de *serem preparadas por nós mediante o discurso* (δι' ἡμῶν κατασκευασθῆναι δυνατόν) (*Retórica*, 1355b, 38).

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

⁶¹ Há várias traduções possíveis para a πίστις que além da tradução usual prova, pode ser traduzido também por “meio de persuasão”, “fé”, etc.

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

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

Há três âmbitos a serem considerados nessa passagem: a) a expressão do caráter do orador como fonte do discurso persuasivo, cuja impressão que se tem do orador, é de alguém digno de fé; b) a predisposição da audiência por um discurso dirigido, conduzindo-os a sentimentos expressos pela forma como o discurso é proferido; c) a demonstração da verdade ou da aparência da verdade por meio do discurso.

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

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

ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποιός τις Ἰφικράτης, ἀλλὰ καθόλου τις Ἰφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ <ἀ> αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν. (*Retórica*, 1394a, 21-23).

A máxima é uma parte do *entimema*, carecendo de sua estrutura completa, que comporta a causa e o porquê. Há quatro tipos de máximas: as que possuem epílogo são máximas de conteúdo paradoxal ou controverso; as que não possuem epílogo são as máximas conhecidas por todos; e as evidentes, que não precisam de explicação para entendimento.

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

A *demonstração* (ἀποδείκνυναι) e a *máxima* (γνώμη) aparecem ainda em outras duas passagens da *Poética* na definição do conceito de *pensamento/discurso* (διάνοια). Na primeira definição, Aristóteles afirma que “o pensamento/discurso, está nas coisas em que os falantes demonstram algo ou manifestam uma máxima”⁶² e na

⁶² “διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην” (*Poética*, 1450a, 6-7).

segunda, que o pensamento/discurso, “*está nas coisas em que se demonstra algo como é ou como não é, ou manifestam algo de universal.*”⁶³ Nesse sentido, é possível aproximar a definição do pensamento/discurso dos dois parâmetros citados acima, pois demonstrar “algo” ou “como algo é ou não é” é próprio dos tópicos de demonstração que se valem neste caso do uso do *entimema*. Por outro lado, o uso de máximas (γνώμαι) corresponde não só à evidente “*manifestação de uma máxima*”, como também à definição de “*manifestam algo de universal*”, que se relaciona com a definição de uma máxima retórica.

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

A demonstração e a refutação encontram lugar na parte dialogada da tragédia, onde o *pensamento/discurso* (διάνοια) encontra sua expressão maior.

⁶³ “διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσιν τι ὥς ἔστιν ἢ ὥς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.” (*Poética*, 1450b,11-12).

Goldhill é enfático ao falar da influência da nascente retórica do século quarto no diálogo trágico: “*rhéseis desenvolvem estruturas de argumentação que seguem as linhas da nova retórica.*”⁶⁴ O diálogo na tragédia consiste na parte em que, nas cenas, os atores estão dialogando, contraposta aos cantos corais executados pelo coro. A parte narrada da tragédia basicamente é dividida em duas partes: a *rhésis* e a *stichomythia*. Goldhill as define do seguinte modo:

As cenas são convencionalmente divididas em *rhéseis* e *stichomythia*. A *rhésis* (plural *rhéseis*) é um determinado discurso de variada extensão (raramente mais do que cem linhas) na qual uma personagem concede uma exposição de sua posição, ou uma descrição de um evento, ou uma reflexão sobre eventos. A *stichomythia* é um rápido intercâmbio, ao menos, de uma única linha entre dois ou mais personagens. Muitas vezes, uma mudança formal da *rhésis* cai dentro de um argumento violento na *stichomythia*, e tal cena é conhecida como um *agôn* (plural *agônes*), uma contenda.⁶⁵

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

O uso dessas técnicas não descarta a sua relação com o caráter (ἦθος) da personagem. Aristóteles menciona, em um trecho da *Poética*, um tipo de *rhésis*

⁶⁴ “(...) *rhéseis* develop structures of argumentation that follow the lines of the new rhetoric.” (Goldhill, 1997, p.127).

⁶⁵ “A *rhésis* (plural *rhéseis*) is a set speech of varying length (rarely more than a hundred lines) in which a figure offers an exposition of his or her position, or a description of an event, or a reflection on events. *Stichomythia* is the rapid exchange of mostly single lines between two or more characters. Often the formal exchange of *rhésis* breaks down into violent argument in *stichomythia*, and such a scene is know as an *agôn* (plural *agônes*), “contest”. (Goldhill, 1997, p.128).

que parece estar atrelada à produção de caracteres. No argumento, a função da tragédia (τῆς τραγῳδίας) é mover os ânimos, principalmente, através da *disposição da ação* (σύστασιν τῶν πραγμάτων). Entretanto, também é possível mover os ânimos por meio do *pensamento/discurso* (διάνοια), expresso pelo termo *rhéseis éticas* (ῥήσεις ἠθικὰς). O que são *rhéseis éticas*? Por que rivalizam com a disposição das ações no *enredo*?

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

Nessa definição, novamente, a *Retórica* nos socorrerá. A argumentação demonstrativa, que é uma das técnicas empregadas na argumentação presente nas *rhéseis* e nos discursos retóricos, tem por principal técnica o uso de *entimemas*. Os *entimemas*, no entanto, não podem ser empregados em todas as circunstâncias da argumentação, principalmente quando o intento for *produzir uma emoção* (ὅταν πάθος ποιῇς) ou quando o *discurso for relativo ao ethos* (ὅταν ἠθικὸν τὸν λόγον). O *entimema* será pronunciado inutilmente (μάτην εἰρεμένον ἔσται τὸ ἐνθύμημα), porque a demonstração, que é a base do *entimema*, não possui *caráter* (ἦθος) nem *intenção* (προαίρεσιν). Mas, o caráter e a intenção que são os apanágios da produção dos caracteres no discurso, são produzidos pelo uso das máximas.

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

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

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

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

Aristóteles, ainda na *Retórica*, aduz outras possibilidades de expressão da qualidade ética do discurso. Cada caráter encontra a sua correspondência em certas expressões características de sua manifestação. Por exemplo, ele “*andava, ao mesmo tempo em que falava*,”⁶⁶ oração que demonstra arrogância e rudeza de caráter; ou “*eu desejava, porque preferia isso*” e “*mas se não tivesse levado vantagem, era melhor*,” relevando não só a intenção de modo claro, como também o caráter do orador da primeira oração, como *sensato* (φρόνιμος) e o da segunda oração, como *bom* (ἀγαθός). É próprio do primeiro perseguir o que é proveitoso, e do segundo o que é belo. Dessa forma, a expressão da intenção pode ser manifesta, revelando inclusive o fim para o qual tendem.

A resposta da segunda pergunta vincula-se à última definição de *pensamento/discurso* (διάνοια), que vale a pena ser retomada: a última parte do referido conceito é “*suscitar emoção, tal como a piedade, o terror, a ira e quantas outras de tais tipos, e ainda a amplificação e a diminuição*.”⁶⁷ A mesma função,

⁶⁶ “ὅτι ἄμα λέγων ἐβάδιζεν” e “ἐγὼ δὲ ἐβουλόμην· καὶ προειλόμην γὰρ τοῦτο· ἀλλ’ εἰ μὴ ὠνήμην, βέλτιον.” (*Retórica*, 1427a, 23-31).

⁶⁷ “τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα.” (*Poética*, 1456b, 1-2).

suscitar emoção, é atribuída por Aristóteles à disposição dos fatos no *enredo*. Comparando os meios pelos quais essas técnicas são empregadas, Aristóteles diz:

É evidente também que, a partir das mesmas formas, é preciso utilizá-las nas ações, quando for necessário suscitar coisas piedosas, terríveis, grandiosas e verossímeis. Salvo por um ponto, elas diferem: porque, é necessário que essas se manifestem sem declamação dos atores, e que as outras sejam suscitadas pelo orador no discurso e nasçam junto à palavra.

δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν δεῖ χρησθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. (*Poética*, 1456b, 2-7).

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

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

É claro que essas duas partes estão interligadas, porque a forma como o orador (que no caso do pensamento discursivo, corresponde à fala da

personagem) se configura em termos de caráter (e, a partir dessas disposições de ânimo), dispõe o público ao mesmo estado de espírito. E isso o torna crível.

Somado à produção do caráter, a partir da argumentação e da intenção revelada, o discurso, por si só, pode manifestá-lo através de *sinais* (δείξεις) que exprimem caracteres. Esses sinais são de dois tipos: os que revelam a idade e o gênero do orador e os que revelam a maneira de ser de cada um. Em relação aos sinais do discurso relativo à idade e ao gênero, o discurso de uma criança, de um homem, de um velho, ou de uma mulher difere em muitos pontos, assim como também em relação aos sinais provenientes do caráter de uma mulher, de um escravo ou de um homem livre. Aristóteles, exemplificando ambos os sinais, diz que, por exemplo, *“se um escravo ou alguém muito jovem ou a respeito de assuntos muito insignificantes se expressasse belamente, seria algo muito inconveniente.”*⁶⁸ É possível notar, nesse exemplo, que Aristóteles exemplifica dois tipos, afirmando ao mesmo tempo, a respeito da idade e da condição social do falante, que esses tipos não podem se expressar com sinais de grandeza, porque isso não seria conveniente a cada caso.

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

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

⁶⁸ “εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν.” (*Retórica*, 1404b, 15-16).

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

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

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

A relação que o discurso emocional estabelece com a audiência, produz uma ponte entre a alma do falante e a do audiente, de maneira que a alma, sendo a mesma para o gênero humano, sentirá os mesmos efeitos que a massa sonora do discurso emocional. O orador, dissimulando ou não, conduz a alma do audiente, através de discursos emocionais apropriados a situações específicas, tais como: se o discurso visa rebater uma ofensa, o orador fala como se estivesse encolerizado, pois a cólera é suscitada por uma ofensa; se o discurso visa falar de coisas que suscitem compaixão, o orador fala humildemente; se o discurso for a respeito de coisas louváveis, o orador fala de forma que suscite admiração. Em todos esses casos, o discurso deve ser sempre apropriado às circunstâncias, pois é propriamente o assunto que determina a matéria apropriada a cada um deles.

A teoria dos caracteres sociais e os caracteres naturais, se assim se podem compreender os dois tipos de sinais anteriores, e do discurso emocional conveniente encontra também acolhimento na *Poética*. Nela, Aristóteles, sem dar exemplos, define o pensamento discursivo, no momento que em que enumera as partes da tragédia, como “o poder dizer coisas apropriadas à situação e coisas convenientes.”⁶⁹ Nesse sentido, Aristóteles vincula a definição do conceito de *pensamento discursivo* (διάνοια) a essa teoria discursiva expressa na *Retórica*, porque “dizer coisas apropriadas à situação” nada mais é do que adequar o discurso a uma dada situação, de maneira que o discurso, sendo emocional, possa realizá-lo; e também “dizer coisas apropriadas à situação” nada mais é do que adequar o discurso a quem fala, de maneira que, sendo o discurso apropriado à idade, à classe social ou ao gênero, produzirá um discurso conveniente e convincente.

O pensamento discursivo, em quase toda a sua definição, que encontra apoio na *Retórica*, é o meio pelo qual uma personagem é caracterizada a partir da linguagem, especificamente a sua linguagem. Se na *Retórica*, muitas vezes, o falante, sendo conhecido, já possui certo caráter manifesto, na *Poética*, o caráter será revelado antes de tudo pela maneira como uma personagem usa o arsenal retórico: o uso de máximas, o uso de discursos éticos que produzem sinais manifestos de seu caráter, o uso de discursos emocionais que dispõem a audiência a compartilhar os mesmos sentimentos da personagem, e tudo isso aliado à maneira como uma personagem age, produz o seu caráter (ἦθος).

⁶⁹ “(...) τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἔνοντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα.” (*Poética*, 1450b, 5-6).

4. Caráter (ἦθος) e “herói trágico”.

Depois de observadas as instâncias nas quais o carácter de quem age ou discursa pode ser configurado, tendo-se observado também que nem sempre quem age ou discursa o manifesta, é preciso analisar em que medida o carácter de uma personagem deve ser configurado, de acordo com as normas apresentadas por Aristóteles em sua *Poética*. A sua manifestação implica a *intenção* ou *escolha* do agente como elemento primordial que indica, para além da análise ulterior sobre a manifestação do carácter, a propensão do agente. O termo ora pode ser definido como *intenção* e ora como *escolha*, aplicando-se especificamente, na respectiva ordem, ao discurso e à ação.

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

O esquema geral dessas normas de caracterização parece implicar não somente personagens secundárias, mas também o que se convencionou chamar de herói trágico, configurado, no cap. XIII da *Poética*, como o protagonista trágico cuja ação e discurso, entrelaçados com determinada situação, produzem a finalidade trágica. O conceito que desencadeia essa situação trágica é o conceito de erro trágico. Toda ação trágica, desencadeada por esse erro, implica uma escolha moral por parte do agente. Nesse caso, é preciso compreender em que instância esses conceitos se enastram.

4.1. Escolha ou Intenção (προαίρεσις).

Na *Poética*, a escolha ou a intenção (προαίρεσις) é a nervura conceitual para a análise de uma personagem em termos de caracterização. Aristóteles, antes da definição dos conceitos apropriados à caracterização, afirma explicitamente que só haverá caráter se o discurso e a ação produzirem manifestamente uma προαίρεσις. Assim, se a personagem deixa transparecer alguma *intenção/escolha* manifesta (προαίρεσις) que geralmente indica uma disposição do agente, o caráter se configura.⁷⁰ Desse modo, qualquer análise sobre o caráter recairá em sua manifestação através de signos, vinculados ao discurso e às ações das personagens pelos quais a escolha moral ou a intenção (προαίρεσις) se manifesta.

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

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

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

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

⁷⁰ (*Poética*, 1450b, 11 e principalmente em 1454a, 20).

os discursos revelam uma escolha ou algo evitado, dificultando a apreensão das disposições dele.

A segunda passagem, em que se verifica a ligação do caráter com a escolha na esfera da ação, é definida por Aristóteles nos seguintes termos: “*haverá caráter se, como foi dito, o discurso suscitar algo evidente ou a ação suscitar uma certa escolha, (...)*”⁷¹. Na passagem anterior, verificava-se somente a escolha em relação ao discurso, porém, nesta, a escolha abarca a esfera da ação. Em nenhuma outra passagem da *Poética*, a noção de *escolha* ou *intenção* (προαίρεσις) será aprofundada nem relacionada ao caráter. Porém, a noção de escolha ou intenção, nas obras éticas de Aristóteles, encontra uma fundamentação que ultrapassa a economia mimética da *Poética*, podendo-nos ajudar a entender o que significa o termo προαίρεσις.

Na *Ética Eudêmia*, Aristóteles afirma que:

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

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

No trecho supra, Aristóteles, argumentando sobre a virtude, afasta a possibilidade de que o princípio da ação humana (πρᾶξις) seja exterior a si própria, como ocorre com a ação humana produtiva (ποιήσις), já que a produção tem por finalidade um bem exterior à própria ação que a produz. A escolha preferencial do agente revela a qualidade ou o caráter daquele que escolhe os melhores meios de se fazer algo em vista de alguma finalidade, depois de ter deliberado sobre ela. Há, pois, um julgamento por parte daquele

⁷¹ “ἔξει δὲ ἡθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα <ἢ τις ἂν> ἡ, (...)”. (*Poética*, 1454a, 17-19).

que age, em relação à execução ou não do ato. É preciso esclarecer que o ato em si (πρᾶξις) e o resultado da ação humana (πρᾶγμα), não produtiva (ποιήσις), são a mesma coisa,⁷² não diferindo em termos técnicos como momentos de uma ação.

Ainda que se possa pensar em uma ação qualquer que nem sempre é praticada através de uma deliberação – o que está correto –, mesmo assim haveria ainda a possibilidade de que o ato tenha sido praticado por hábito, evocando uma disposição moral no agente cujo princípio tenha sido uma escolha anterior. Essas escolhas são sempre frutos da disposição virtuosa ou viciosa do agente e revelam a disposição subjetiva do agente que tem uma preferência ao agir ou ao falar.⁷³ O próprio caráter do agente se revela a partir de sua preferência no agir, melhor dizendo, agindo muitas vezes da mesma maneira se produz um caráter de determinado tipo. A escolha e o caráter, ambos, se determinam.

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

⁷² Mesmo que o assunto seja da esfera das éticas, na *Metafísica*, 1025b, 22-24, encontra-se tal afirmação: τῶν μὲν γὰρ ποιητῶν ἐν τῷ ποιοῦντι ἡ ἀρχή, ἡ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμις τις, τῶν δὲ πρακτῶν ἐν τῷ πράττοντι, ἡ προαίρεσις· τὸ αὐτὸ γὰρ τὸ πρακτὸν καὶ προαιρετόν. (O princípio, sendo o intelecto, a técnica ou certa potência, das coisas produzidas está em quem produz, por outro lado, a escolha dos atos praticados está em quem age, pois é a mesma coisa o que deve ser feito e escolhido).

⁷³ O homem virtuoso "escolhe por uma preferência" (προαιρούμενος), isto é, ele propõe a si mesmo como alvo o que ele faz, sem outro móvel exterior, e unicamente em razão de seus únicos atos virtuosos. A escolha preferencial é uma condição necessária para uma obra virtuosa, reenviando à disposição subjetiva do agente. "L'homme vertueux "choisit par une préférence" (προαιρούμενος), c'est-à-dire qu'il se propose à lui-même pour but ce qu'il fait, sans autre mobile extérieur, et uniquement en raison de ces seuls actes vertueux. Le choix préférentiel est une condition nécessaire à l'exécution d'une oeuvre vertueuse, renvoyant à la disposition subjective de l'agent. (Woerther, 2007, p.161).

revelando uma *disposição preferencial* (ἔξις προαιρετική); o segundo, a escolha moral, pertence à estrutura geral da ação.

A *intenção* (προαίρεσις)⁷⁴ é determinada a partir da noção de virtude moral que Aristóteles pretende distinguir entre três tipos de acontecimentos que se dão na alma: *paixões* (πάθη), *capacidade* (δυνάμεις) e *disposições* (ἔξεις). As duas primeiras noções, uma significando todo tipo de emoções que a alma dispõe por natureza e a outra, a capacidade de se experimentar cada uma das paixões, ou seja, irar-se, apiedar-se, etc., não são virtudes. A *disposição* (ἔξις) por sua vez é a maneira pela qual estamos dispostos em relação às paixões; se somos tomados pela ira, dispomo-nos mal, mas se somos moderados quando irados, dispomo-nos bem. Nem toda disposição, porém, é virtude, mas somente a *disposição intencional*. Nesse sentido, Aubenque afirma que:

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

A disposição intencional é o meio pelo qual se pode julgar o ato de alguém, pois os atos (ἔργα) em si nada têm de reprováveis.⁷⁵ Observando-se, porém, a intenção do agente é que o ato evidencia o seu caráter. Ora, nem todas as ações são cometidas com intenções deliberadas, mas podem ser também praticadas voluntária ou involuntariamente. O julgamento da ação está condicionado à liberdade da ação, ou seja, à ação voluntária, pois, se a ação foi

⁷⁴ “Ἔστιν ἄρα ἀρετὴ ἔξις προαιρετική, (...)” *A virtude é uma disposição intencional, (...)*. (Ética a Nicômaco, 1106b, 37).

⁷⁵ Não queremos dizer que não existem atos perniciosos, mas somente que o julgamento de quem as cometeu está atrelado à sua intenção.

cometida por um ato involuntário, não pode ser julgada nem digna de louvor nem de censura.

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

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

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

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

A diferença então entre uma *proairesis* intencional e uma *proairesis* eletiva é bem acentuada na esfera ética de Aristóteles. Relacionando ambas à noção de

proairesis na *Poética*, percebe-se que a noção “*técnica*” da escolha dificulta a análise da representação do caráter da personagem, por representar um momento muito introspectivo na estrutura da ação de um agente. Por outro lado, a *proairesis* como intenção, ainda que o seu momento não seja menos introspectivo que o da escolha, aproxima-se muito da noção mencionada na *Poética*, pois a *disposição intencional* (ἔξις προαιρετική) indica a disposição do agente, conforme as virtudes e os vícios que o demovem (*Poética*, 1454a, 18).

Não se exclui totalmente, na aproximação entre os conceitos de *proairesis* em ambas as obras, a possibilidade da leitura da *proairesis* na *Poética* como escolha, já que esse conceito “*parece julgar mais os caracteres do que as ações*”⁷⁶. A *escolha*, do ponto de vista da ação, comporta ainda uma problemática que pode trazer luz quanto ao momento introspectivo da escolha, a problemática do ato voluntário ou involuntário, uma vez que a imputabilidade está intimamente ligada a essas duas noções. Se não se puder determinar a voluntariedade ou não da ação, qualquer julgamento sobre o caráter tornar-se-á inconcluso, embora não seja tão fácil determiná-la, como já se viu acima no capítulo sobre a ação. Assim, o ato voluntário e o involuntário contribuem para a qualificação não do ato, mas da escolha deliberada, na qual o agente se baseou para agir, no caso de uma ação voluntária. “*A escolha parece algo voluntário, mas ambas não são a mesma coisa*,”⁷⁷ por outro lado, o ato involuntário carece de *escolha*, evidentemente.

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

A caracterização é determinada pelo que o agente revela de sua ação, podendo ser vista de um modo técnico, quando o agente revela seus

⁷⁶ “δοκεῖ (...) καὶ μᾶλλον τὰ ἤθη κρίνειν τῶν πράξεων.” (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 6).

⁷⁷ “ἡ προαίρεσις δὴ ἐκούσιον μὲν φαίνεται, οὐ ταύτὸν δὲ (...).” (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 7-8).

mecanismos interiores, ou também ser vista como uma intenção em agir de determinado modo, quando o agente, não revelando suas estruturas interiores, reage geralmente do mesmo modo. Entretanto, para esses dois momentos a palavra será a mesma: προαίρεσις.

4.2. Normas de caracterização (τὰ ἥθη).

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

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

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

Ἐξεῖ δὲ ἥθος μὲν ἔαν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ προαίρεσις προαίρεσιν τινα [ἢ], χρηστὸν δ' ἔαν χρηστήν. Ἔστι δὲ ἐν ἐκάστω γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστή καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. (*Poética*, 1454a, 16-21).

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

O adjetivo χρηστός é usado por Aristóteles geralmente ligado à χρήσιμος, quando o assunto ou a qualificação de um indivíduo se dá na esfera

pública, o significado para ambos é útil. É interessante também notar que o adjetivo está associado a coisas, como nesta passagem em que a associação se dá com a lã: “*pois, fazer lã não é tarefa do tecelão, mas utilizar-se dela, e conhecer a qualidade útil e aconselhável dela, ou a qualidade inferior e desaconselhável.*”⁷⁸ Se a aproximação entre os adjetivos é grande, sendo utilizados geralmente como sinônimos nesse contexto, sempre se verifica a equivalência semântica em todos eles. Dover nota que “*de uma maneira um pouco confusa, o antônimo de χρήσιμος, “útil”, normalmente é ἄχρηστος, “inútil”, ao passo que o antônimo de χρηστός, “bom”, é comumente πονηρός (...).*”⁷⁹ Nesse sentido, constata-se a aproximação de χρηστός do significado de bom que se confirma também a partir dos antônimos para cada termo: para o primeiro, o uso no sentido de utilidade, inclusive formado pelo radical de χρηστός; para o segundo, o uso em sentido moral em contraste com πονηρός, que é aquele que tem tendência a praticar males, a imprimir sofrimento.

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

Vale observar também que, em nenhum outro contexto, o adjetivo foi empregado na *Poética*, parecendo ter sido especificamente empregado apenas para essa passagem. A única passagem em que Aristóteles faz menção ao caráter individual de alguém, utilizando-se desse adjetivo, está na *Retórica*. O contexto no qual ele aparece é bem esclarecedor.

⁷⁸ “οὐ γὰρ τῆς ὑφαντικῆς ἔρια ποιῆσαι, ἀλλὰ χρήσασθαι αὐτοῖς, καὶ γινῶναι δὲ τὸ ποῖον χρηστὸν καὶ ἐπιτήδειον, ἢ φαῦλον καὶ ἀνεπιτήδειον.” (*Política*, 1258a, 27-28).

⁷⁹ “In maneira um pouco confusa, o antônimo de χρήσιμος, “útil”, normalmente é ἄχρηστος, “inútil”, mentre o antônimo de χρηστός, “bom”, é mais comumente πονηρός (...).” (Dover, 1983, p.482).

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

Esses dois sentimentos são largamente encontrados na Tragédia e a associação deles com dois gêneros de personagem revela em que medida Aristóteles os associou a eles. Mulheres e escravos exerciam papéis secundários, quando o protagonista fosse um homem, ainda que houvesse muitas protagonistas mulheres, que serão analisadas mais à frente. De certo modo eram considerados personagens menores que produziam esses dois tipos de sentimentos, a indignação e a piedade, ligados ao seu próprio caráter para certas situações patéticas da trama. A exclusão do protagonista dessa qualidade de caráter parece se ajustar com o deslocamento de sua análise para outra parte da *Poética*. Neste sentido, este trecho estaria restrito a personagens secundárias no enredo.

A passagem parece sugerir outros tipos de caracteres possíveis na construção delas. Dois outros adjetivos são somados ao *caráter bom* (χρηστός) da mulher e do escravo: *um caráter inferior ao caráter dos dois* (τούτων τὸ μὲν χεῖρον), outro geralmente *baixo* (φαῦλόν). Esses dois adjetivos parecem completar a possibilidade da existência de outras personagens possíveis no drama, que nem sempre se expressam, como muitos escravos que estão em cena, mas não pronunciam discursos.

Homens, mulheres, crianças e escravos naturalmente tinham status diferentes na sociedade grega. Forçosamente, o teatro é o reflexo dessas relações, ainda que não seja uma cópia fiel do modelo, mas apresenta-os de acordo com o que a audiência reconhecia neles. Cartledge nos apresenta o seguinte panorama:

A mulher ateniense, no sentido de mães, irmãs, esposas, e filhas dos cidadãos homens de Atenas, eram “cidadãs” somente por cortesia em todos os aspectos, tirando um, a religião. A forma feminina de “cidadão” era raramente usada, e as mulheres atenienses eram usualmente referidas ora como “mulher habitante da Ática” ou, mais confusamente, como “mulher cidadina.” A elas nunca era garantido o total direito e funções equivalentes do cidadão ativo da política, que requereriam para participar do palco governamental da Assembleia ou Conselho.⁸⁰

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

Quase sempre sem nome, frequentemente mudo, eles ou atendiam a realeza e realizavam tarefas domésticas, tais como a transportar o tapete de Clitemnestra no *Agamênon* (908-9), ou o acordo da heroína sob as ordens de Menelau, em *Andrômaca* de Eurípides (425-6). O chamado “mensageiro” é muitas vezes um escravo; sua função é relatar incidentes importantes ocorrendo dentro

⁸⁰ Athenian women, in the sense of the mothers, sisters, wives, and daughters of Athenian citizen men, were “citizen” only by courtesy, in all respects but one – religion. The feminine formed “citizen” was rarely used, and Athenian women were usually referred to either as “female inhabitants of Attica” or, more puzzlingly, as “townswomen”. They were never granted the full rights and corresponding duties of active political citizenship that they would have required to participate in the governmental arenas of Assembly or People’s Court. (Cartledge, 2014, p. 27).

ou fora da casa. É intrigante que a tragédia pudesse conceder a tais figuras humildes esses discursos privilegiados, especialmente porque escravos não podiam nem mesmo dar provas diretamente nos tribunais atenienses.⁸¹

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

A determinação da qualidade das personagens através dos adjetivos mencionados encontra apoio no segundo ponto para a construção da personagem: *“em segundo lugar, o caráter é conforme a quem se adequa: pois, existe um caráter corajoso, mas não é adequado para a mulher ser corajosa ou terrível desse modo.”*⁸² A chave para a interpretação dessa passagem é o particípio ἀρμόττοντα, traduzido pela oração relativa acima, que diferentemente dos outros pontos não adjetiva o *caráter* (τὸ ἦθος), mas estabelece uma relação de conformidade com ele. Dessa análise, deduz-se que o caráter, qualquer que ele seja, pois não está adjetivado, deve se adequar ao que Aristóteles, no ponto anterior mencionou, sem problematizar: ao caráter em cada gênero ou classe social (ἐν ἐκάστῳ γένεται).

Diante de uma citação tão lacônica por parte de Aristóteles, torna-se quase impossível não procurar em outras obras uma resposta satisfatória. Nesse sentido, a *Retórica* contribui mais uma vez para definição desse ponto. Em uma passagem dessa obra, o filósofo, depois de definir a adequação do estilo de

⁸¹ Almost always nameless, frequently mute, they attend upon royalty and carry out menial tasks such as the carrying of Clytemnestra's carpet in Agamemnon (908-9), or the binding of the heroine on Menelaus' orders in Euripides' Andromache (425-6). The so-called "messenger" is often a slave; his or her function is to report important incidents taking place within or away from the household. It is intriguing that the tragedy should have granted such lowly figures these privileged speeches, especially since slaves could not even give evidence directly in Athenian courts. (Hall, 2014, p.113).

⁸² “δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι.” (*Poética*, 1454a, 21-22).

discurso aos discursos emocional e ético, definindo o discurso ético, conclui que há discurso ético,

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

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

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

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

A temperança e a coragem do homem e da mulher são diferentes, seria, pois, considerado um homem covarde, se fosse corajoso do mesmo modo como uma mulher é corajosa, e a mulher uma tagarela, se fosse discreta do mesmo modo como um homem bom.

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

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

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

A identificação da *adequação* com o que modernamente se conhece por tipificação não é desprovida de sentido, uma vez que a tipificação é a técnica de caracterização que plasma os tipos sociais, tais como: religiosos, estrangeiros, nobres, etc., produzindo personagens com os traços dominantes em cada um desses tipos. Os tipos podem ser representados tanto a partir de traços sociais, quanto de traços psicológicos manifestos no caráter, na fala, nos gestos, etc., de cada um. Portanto, a adequação é a condição de possibilidade de produzir uma

personagem de acordo com os padrões em cada cultura. É o ajuste da criação poética conforme a sua realidade circundante.

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

O termo é definido assim na passagem: “terceiro é (o caráter) ὅμοιον. Isso, com efeito, é diferente de criar um caráter bom e adequado como foi definido.”⁸³ Muitos comentadores⁸⁴ centram suas análises de acordo com um referente não expresso, recorrendo a outras passagens da *Poética* para que possam completar a análise. As passagens desses comentadores são aquelas nas quais a discussão se desenvolve em torno dos objetos miméticos *melhores, piores e semelhantes a nós*. (*Poética*, 1448a, 6-12).

Outro significado – vale dizer – bem pouco empregado pode solucionar a ausência do referente na definição de Aristóteles. Segundo o dicionário grego de Bailly, o termo pode ser também sinônimo de ὁ αὐτός (o mesmo)⁸⁵ e aqui o uso é absoluto, sem referente. É preciso não esquecer também que ὅμοιον é o adjetivo de *caráter* (τὸ ἦθος). Como entender então o conceito de ὅμοιον, que representa uma qualidade de um caráter e ainda sem referente?

Se a indagação é sobre o caráter, nada mais apropriado do que o âmbito ético para a solução. Na *Ética Eudêmia*, há uma passagem que pode esclarecer essa aporia. Nela Aristóteles faz a seguinte afirmação: “o homem virtuoso é o mesmo sempre e o seu caráter não muda, o vicioso e o insensato parecem (ser) alguma

⁸³ “τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. Τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται.” (*Poética*, 1454a, 24 -25).

⁸⁴ Else, por exemplo, completa a passagem: “Third is likeness to human nature in general”. (Else, 2009, p.43).

⁸⁵ No dicionário os usos são comprovados por passagens homéricas (*Iliada*, canto 18, verso 329 e *Odisseia*, canto 16, 184). (Bailly, 1952, p.1376).

coisa pela manhã e (outra) à tarde."⁸⁶ O trecho é iluminador, uma vez que o caráter é visto do ponto de vista da constância, em contraste com os homens viciosos e insensatos, que possuem um caráter mutável. A tradução do termo ὁμοιον por *o mesmo* indica, na realidade, a constância do caráter⁸⁷. A partir disso, juntando os termos, pode-se traduzir τὸ ὁμοιον ἦθος pelo caráter constante.

Essa qualidade, na representação dos caracteres, não possui um contorno meramente moral. O sentido aqui também denota que algo sempre permanece o mesmo. Se essa qualidade de permanência pode ser compreendida em termos morais, é sobretudo porque ela é constante e isso também qualifica um caráter. Na constituição de uma personagem então se verifica, através da constância, que ela é construída em termos de partes iguais. Na representação de diversas situações, a personagem será sempre a mesma, qualquer que seja a adversidade. Separando a ação em começo, meio e fim, a personagem será constante em todas elas. O exemplo dado por Aristóteles não nos fornece nenhum esclarecimento a respeito desse caráter. Limita-se apenas a separar esse caráter dos demais. Mas antes é preciso examinar o próximo ponto, para que se possa compreender melhor a que tipo de diferença Aristóteles faz menção.

O quarto ponto é definido da seguinte maneira: "*o quarto é o caráter ὁμαλόν, pois se algum ἀνώμαλος for representado na imitação e um caráter de tal tipo lhe for sugerido, é preciso entretanto que ele seja ἀνώμαλον ὁμαλῶς.*"⁸⁸ Para a tradução desse termo, os tradutores têm se utilizado de significados próximos, tais como: *coerência*⁸⁹, *consecuente*⁹⁰, *constance*.⁹¹ Todos esses significados possuem sua razão de ser, mas permanecem ainda muito próximos do ponto anterior, que foi definido também por constância. Que outros significados então

⁸⁶ "καὶ ὁ ἀγαθὸς μὲν ὁμοιος ἀεὶ καὶ οὐ μεταβάλλεται τὸ ἦθος, ὁ δὲ φαῦλος καὶ ὁ ἄφρων οὐθὲν ἔοικεν ἕωθεν καὶ ἐσπέρας." (*Ética a Nicômaco*, 1239b, 12-14).

⁸⁷ Encontra-se aqui fácil analogia com o valor moral da *constantia* entre os romanos.

⁸⁸ "τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾗ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι." (*Poética*, 1454a, 26-28).

⁸⁹ Aristóteles. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

⁹⁰ Mazano, T. M. e Duplá, L. R., *Poética e Magna Moralia*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

⁹¹ Aristóteles. *Poétique*. Trad.: Jean Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

poderiam haver para ὅμαλος? O dicionário⁹² acrescenta, além desses já vistos, o de *plano, igual e equilibrado*, podendo inclusive aparecer em uma hendíade: ὅμαλον καὶ σύμμετρον (*regular e equilibrado*). Dentre esses, para se afastar da definição do termo anterior, os que parecem ser mais razoáveis são os adjetivos *equilibrado* e *coerente*, uma vez que equilibrado e coerente afastam-se um pouco do campo semântico da constância, podendo ser constituídos de partes, equilibradas e simétricas, diferentemente da constância que apresenta um único plano de desenvolvimento.⁹³ Assim, o caráter, sendo equilibrado ou coerente, realiza a proporção das partes com um todo.

Essa discussão encontra apoio na segunda parte da definição do conceito: “*pois se alguém incoerente for representado na imitação e um caráter de tal tipo lhe for sugerido, é preciso entretanto que ele seja incoerente coerentemente.*”⁹⁴ A incoerência na personagem é apresentada como plausível, mas, se a personagem for incoerente, tem de ser incoerente muitas vezes. Se a incoerência se repetir na narrativa, a personagem passa a ter o caráter do desequilibrado ou do incoerente, mas, dentro do enredo, ela deve agir de modo coerente com a sua incoerência, o que do ponto de vista das partes do enredo, começo, meio e fim, é agir de modo coerente e simétrico.

Os quatro pontos acima possuem exemplos precisos que Aristóteles retirou de tragédias. No primeiro exemplo ele afirma: “*é um modelo de caráter de maldade desnecessária o Menelau no Orestes.*”⁹⁵ Esse exemplo refere-se ao primeiro ponto, a bondade do caráter, e ao terceiro, o caráter constante. Nessa tragédia, conforme nos relata Manzano (2011: 62), Menelau nega-se a ajudar seu sobrinho Orestes, de maneira que tal atitude, a de malvadez, não é própria de uma

⁹² Dizionario illustrato greco-italiano. (Liddell, H.G. e Scott, R., 2008. p.897).

⁹³ Aristóteles emprega esse significado principalmente na *Política*, onde o contexto refere-se à análise dos regimes de governo, ainda que em muitas delas empregue o adjetivo abstrato: ὁμαλότης. Passagens, 1266b, 15; 1309b, 39; 1330b, 20.

⁹⁴ καὶν γὰρ ἀνώμαλός τις ἢ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθεῖ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. (*Poética*, 1454a, 25-26).

⁹⁵ “ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαίας οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη.” (*Poética*, 1454a, 27-28).

personagem trágica, contradizendo o caráter trágico que deve ser bom. Coaduna-se com o caráter incoerente incoerentemente, porque Menelau não possui nenhuma razão para agir assim, nem impelido pelos fatos, nem impelido por seu caráter que não apresentava esses traços.

O segundo exemplo de caráter “*é o (paradigma de caráter) inconveniente e inadequado, o lamento de Odisseu e o discurso de Melanipa*”, Aristóteles claramente se refere ao segundo ponto, o caráter adequado, já que, como nos relata Manzano (2011, p.62), o lamento de Odisseu é referente à morte dos amigos que morrem na famosa passagem, sendo inadequado ao herói um lamento desse tipo, pois, como herói, deveria suportar a perda dos companheiros. *Melanipa, a Sábia*, é uma tragédia perdida de Eurípides. No enredo, Melanipa expõe seus dois filhos, que acabam sendo amamentados por uma vaca, escapando assim da morte. O pai de Melanipa, pensando que fossem crias monstruosas da vaca, decide matá-los. Melanipa, então, pronuncia um belo discurso, sustentando a impossibilidade de um animal dar vida a pessoas. Assim, o caráter aqui é de impropriedade, porque o assunto em si é muito científico e impróprio para o caráter convencional da mulher, segundo a época. O último exemplo “*de caráter incoerente é a Ifigênia em Áulis, pois a Ifigênia suplicante não parece em nada com a última.*”⁹⁶ O próprio termo utilizado *incoerente* denota com clareza o ponto exemplificado. Desse modo, Ifigênia que na trama não apresenta nenhum traço de conformismo, na última parte do enredo manifesta-o abruptamente, desequilibrando a *constância*.

É importante notar que Aristóteles descarta de suas primeiras obras no que tange à organização de seu pensamento. Na *Poética*, não poderia ser diferente. Como bem observou Morpurgo-Tagliabue, Aristóteles utiliza sempre o mesmo critério para a sua exposição que é ordenada de modo analítico e classificatório. Acrescenta-se também ao modo de exposição do filósofo o uso

⁹⁶ “τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεῦσα τῇ ὑστέρᾳ” (*Poética*, 1454a, 31-33).

constante de suas categorias, desenvolvidas na *Metafísica*. Daquela obra é possível relacionar duas categorias com a ordem de exposição dos pontos acima a respeito do caráter. Essas duas categorias são a qualidade (τὸ ποιὸν) e a quantidade (τὸ ποσὸν). Tomando a personagem como substância, *“a qualidade significa, em um modo, a diferença da substância”*⁹⁷, que nada mais é do que a qualidade específica de uma substância. Em vista disso, os dois primeiros pontos de caracterização, o caráter *bom* (χρήστον) e o caráter *conforme a adequação* (ἀρμόττοντα) fazem analogia com a categoria acima. Quanto à categoria da quantidade, Aristóteles atribui a seguinte definição: *“a quantidade significa algo divisível em elementos integrantes dos quais cada um ou cada um dos dois é naturalmente algo uno e determinado.”*⁹⁸ De modo análogo à primeira categoria, essa se relaciona com os dois pontos restantes, tendo em vista que a personagem não é vista mais a partir de suas qualidades individuais ou sociais, mas a partir do ponto de vista da totalidade de sua representação em um enredo, formando um todo no caso da constância ou, se dividido em partes, uma simetria.

A manifestação de Aristóteles de que o terceiro ponto era distinto dos outros dois encontra nessa divisão a sua razão de ser, uma vez que, vale lembrar, Aristóteles teoriza sempre conforme as categorias de sua própria doutrina. Para o filósofo, ainda é preciso que a personagem seja criada *“de maneira que tal caráter fale ou pratique coisas de tais tipos, conforme a necessidade e a verossimilhança, e que algo ocorra depois de algo conforme a necessidade e verossimilhança.”*⁹⁹

⁹⁷ “Τὸ ποιὸν λέγεται ἓνα μὲν τρόπον ἢ διαφορὰ τῆς οὐσίας, (...)” (*Metafísica*, 1020a, 33).

⁹⁸ “Ποσὸν λέγεται τὸ διαρετὸν εἰς ἐνυπάρχοντα ὧν ἑκάτερον ἢ ἕκαστον ἓν τι καὶ τότε τι πέφυκεν εἶναι.” (*Metafísica*, 1020a, 7-8).

⁹⁹ “ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκὸς καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.” (*Poética*, 1454a, 35-37).

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

Esses dois conceitos encontram também a sua lógica de aplicação na produção de caracteres. O conceito de verossímil encontra ancoragem principalmente nos dois primeiros pontos de caracterização, visto que, nesses pontos, a caracterização que depende de modelos externos, reais, como ponto de referência, não pode simplesmente copiá-los, mas adaptá-los à necessidade do gênero trágico, que é elevado, sofrendo assim uma adaptação verossímil. Quanto ao conceito do necessário, adequa-se principalmente aos outros dois pontos, quantitativos, cuja lógica é interna ao texto poético. A constância e a coerência visam principalmente que a personagem seja equilibrada. Mas, se alguma mudança de caráter for operada, deve seguir exclusivamente o critério da necessidade que, aplicada ao caráter, significa ou que a personagem já apresentou tais características antes, ou, em dadas circunstâncias, que era necessário agir daquele modo.

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

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

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

A discussão sobre o objeto mimético do gênero trágico ganha novo fôlego nesta passagem. O mesmo critério que Aristóteles usa para o objeto mimético apropriado à tragédia, o dos melhores *que nós* (βελτιόνων ἢ ἡμεῖς), reaparece aqui. Lá, o critério que formulava uma teoria da mimesis é empregado aqui como recomendação para a criação de personagens, utilizando-se inclusive da mesma comparação com os pintores.

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

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

Em outro contexto, Aristóteles, ao definir o *pudor* (αἰδώς), argumenta que o homem que possui pudor é aquele que tem medo de obter uma reputação vergonhosa. Qualquer ação viciosa, considerada como tal, cometida por um homem que possui pudor, produzirá necessariamente nele vergonha. O pudor é gerado quando essas ações são cometidas voluntariamente. E somente poderia haver pudor, partindo-se da hipótese de que este homem seja realmente *bom*, porque é capaz de sentir vergonha pela ação viciosa praticada. Mas é preciso concluir com Aristóteles que os homens bons que se envergonham de suas ações viciosas, se as cometerem, cometem-nas de modo voluntário.

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

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

4.3. Herói Trágico.

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

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

O conceito de herói, como protagonista, é aquele que impele a ação. Em vários cantos da *Ilíada*, Aquiles está ausente, mas nem por isso a ação não se desenrola em torno de seu drama; ademais outros heróis impelem a ação da mesma forma, quando ele está ausente. Note-se que na tragédia o número de heróis é bem reduzido por limites impostos pelo espetáculo teatral, de maneira que uma figura central que conduza a ação, torna-se muito comum no drama. Por isso, se se atribuir a uma personagem principal na tragédia o nome de “herói”, não haverá nenhum erro nisso.

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

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

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

O distanciamento e a subordinação, que Aristóteles impõe à caracterização, são frutos de sua convicção de que o *enredo* é a alma da tragédia e deve prevalecer sobre todas as outras partes da tragédia. Evidentemente que alma é a sede do movimento e, por analogia, compreende-se que, tal como a alma, a ação claramente constitui o enredo da tragédia. Assim, conceitos como o de felicidade e infelicidade se desenvolvem em uma tragédia que retrata uma vida, através de ações que compõem essa fatia de vida. O axioma aristotélico é este: “ainda que sem ação não poderia haver tragédia, mas sem caracteres poderia.”¹⁰⁰

A finalidade da tragédia para Aristóteles é o ponto crucial da *Poética*. Desde o primeiro capítulo da obra, o filósofo preocupa-se com a forma da

¹⁰⁰ “ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἄν.” (*Poética*, 1450a, 24-25).

tragédia para alcançar a beleza inerente a esse gênero de literatura. A tragédia alcança seu fim, “*suscitando, através da piedade e do medo, a purificação de tais tipos de emoções.*”¹⁰¹ Por isso, o meio mais digno pelo qual um poeta deve produzir a finalidade da tragédia é a *composição dos fatos* (συστάσις τῶν πραγμάτων). Outros meios como o espetáculo também geram a purificação das emoções, mas para o filósofo são menos artísticos.

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

A composição dos fatos ocupa um lugar proeminente na *Poética*. O *enredo* de uma tragédia pode ser composto e ordenado de duas formas diferentes: *complexos* (πεπλεγμένοι) ou *simples* (ἀπλοῖ). Tanto o *enredo* simples quanto o *complexo* são *enredos* que preveem em sua estrutura *mudanças* (μεταβάσεις). Essas mudanças comportam dois tipos de situações nos quais os personagens estão imersos: *felicidade ou infelicidade* (εὐδαιμονία ἢ κακοδαιμονία). A mudança é justamente a passagem de uma situação para outra: ou contempla a mudança da felicidade para a infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade, fora dessas situações Aristóteles não admite outras possibilidades. Os *enredos* simples são aqueles que efetuam essa mudança de modo direto, sem necessitar de ações específicas que, por sua vez, compõem os *enredos* complexos: a *peripécia* e o *reconhecimento*.

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

(...) a mudança das ações em direção contrária, conforme foi dito, e isso é como também dizemos, conforme a verossimilhança e a necessidade, tal como no Édipo: tendo chegado (o mensageiro) a fim de alegrar Édipo e de livrá-lo do medo em relação a sua mãe, produziu o efeito contrário, tendo revelado quem ele era. E também

¹⁰¹ “γελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.” (*Poética*, 1449b, 27-28).

no Linceu: esse sendo conduzido para ser morto, e Danau seguindo-lhe para matá-lo, a partir das ações ocorre que este morre, e aquele se salva.

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

Os exemplos de Aristóteles para a definição de peripécia são evidentes por si mesmos. Somente a partir dessa mudança, um *enredo* complexo pode ser gerado. Para Aristóteles, porém, quando se dá a peripécia junto ao reconhecimento, o efeito pode ser ainda maior. A ação de reconhecimento, “como também o nome significa, é a mudança do ignorar para conhecê-lo, ou em direção à amizade ou à inimizade, das personagens que estão determinadas em relação à felicidade ou desdita.”¹⁰²

Ambas as ações são primordiais na constituição do que Aristóteles considerou como uma tragédia bela. Podem ocorrer ao mesmo tempo ou em tempos diversos ou até mesmo em *enredo* que não possua uma dessas ações. Além dessas duas, o filósofo elenca mais uma para a construção de suas belas tragédias: o sofrimento/catástrofe (πάθος). A catástrofe “é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes em cena, as dores insuportáveis, os ferimentos e quantas outras de tais tipos.”¹⁰³

Definidas essas ações possíveis no *enredo*, urge a necessidade de retornar à definição do “herói trágico”. No cap. XIII da *Poética*, Aristóteles, continuando ainda o argumento não mais em relação à *ordenação dos fatos* (συστάσις τῶν πραγμάτων), mas em relação à *composição dos atos* (σύνθεσις τῶν πραγμάτων),

¹⁰² “(…), ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὥρισμένων.” (*Poética*, 1452a, 30-33).

¹⁰³ “πάθος δὲ ἐστὶ πρῶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.” (*Poética*, 1452b, 12-14).

afirma mais uma vez que a composição das tragédias mais belas não deve ser simples, sem reconhecimento e peripécia, mas complexa, utilizando-se, além das duas ações descritas acima, a terceira.

A *composição* (σύνθεσις) agora é vista a partir da junção de novos elementos que ultrapassam a mera disposição das ações no *enredo* para dar forma final à tragédia. Os dispositivos da ação estão mesclados com a caracterização do “herói” gerando especificamente o que se conhece por enredo trágico. O argumento é este:

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

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

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

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

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

Nessas três situações, são encontrados três tipos de valores característicos referentes às personagens: ἐπιεικής, μοχθηρός, σφόδρα πονηρός. No capítulo anterior, definiu-se o homem ἐπιεικής, como bom, em virtude de suas qualidades, que podem ser sociais ou individuais.¹⁰⁴ Quanto ao termo μοχθηρός, é proveniente de μόχθος, que significa pena, sofrimento, mas no contexto ético significa aquele que é incapaz principalmente de refrear as paixões do corpo, por isso próximo aos animais, comportando o significado também de malvado e bruto. O significado de πονηρός, reforçado pelo advérbio “muito” (σφόδρα), comporta um sentido ético, muito próximo a

¹⁰⁴ Para Adkins, a ἐπιεικεία é um valor social cooperativo e quem possui essa qualidade é cooperante, definindo-o também em um segundo ponto como um *status* social. (Adkins, 1966, p. 80).

μοχθηρός, de malvado, cativo, tendo também um significado social bem marcado tal como humilde e pobre.

Muitos críticos pretendem, para afastar a hipótese de uma caracterização para o herói trágico, que esses valores sejam considerados sempre do ponto de vista social, o que de certa forma não deixaria de ter suas nuances de caracterização, pois a adequação é uma técnica de caracterização. Por outro lado, isso limitaria muito o universo da personagem, pois esses valores corresponderiam quase sempre a duas classes binárias. Essa posição justifica seus argumentos na passagem em que Aristóteles diz que essas personagens são extraídas *“daqueles que estão em grande reputação e felicidade, tal como Édipo e Tiestes e homens ilustres de famílias de tais tipos.”*¹⁰⁵ Na realidade, esses tipos encontrados nessas famílias ilustres nada mais são do que personagens do repositório lendário da Grécia. O fator de escolha aqui incide muito mais no reconhecimento por parte do público de histórias seculares do que por questões sociais. Se essas histórias eram nobres em sentido social ou ético, é porque a tradição preservou histórias, anteriormente aristocráticas, desse modo. De qualquer forma, se a aristocracia também comportava o modelo do nobre, em sentido ético, então as personagens de fato são nobres, mas não só do ponto de vista social, como também do ponto de vista ético.

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

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

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν

¹⁰⁵ “(...), τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.” (*Poética*, 1453a, 10-12).

μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, (...) (*Poética*, 1453, a, 7-10).

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

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

Nada mais é dito por Aristóteles no que tange à definição de seu herói em termos de qualidades morais. Porém, a informação de que o herói não se distingue em virtude e em justiça parece excluir qualquer possibilidade de

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

O único traço a ser explorado por nós é a causa da mudança da situação dramática, o *erro* (ἁμαρτία). O filósofo, na passagem anterior, já havia afastado do herói a possibilidade de uma mudança de situação ocorrer por causa de algum ato *vicioso ou vil* (κακία καὶ μοχθηρία), asseverando que o herói passa a sofrer por causa de algum erro cometido.

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

(...) μοχθηρίας, moral depravada, na qual um homem “não sabe a premissa maior de um silogismo”, “não sabe como agir” moralmente; ἀκρασία, na qual um homem sabe o que ele deve fazer, mas não possui um caráter moral estável e então não faz isto sempre; e um erro de fato, no qual um homem “não sabe a premissa menor de um silogismo prático”.¹⁰⁶

¹⁰⁶ “μοχθηρίας, moral depravity, in which a man ‘does not know the major premiss of the practical syllogism’, ‘does not know how to behave’ morally; ἀκρασία, in which a man knows what he should do, but has not a stable moral character, and so does not always do it; and

Das três situações descritas, Adkins afirma que no grego corrente é possível encontrar dois significados usuais: erro moral e erro factual, lembrando que na terminologia técnica de Aristóteles está contida a ideia de ἀκρασία. O comentador, prevenindo que na *Poética* Aristóteles opõe ἀμαρτία a κακία καὶ μοχθηρία, aponta que, no contexto da *Ética a Nicômaco*, esses três conceitos estão relacionados: “*todo μοχθηρὸς ignora as coisas que é preciso fazer e das quais deve se afastar, e por causa de uma ἀμαρτία de tal tipo tornam-se injustos e geralmente maus (κακοὶ).*”¹⁰⁷ O autor aponta ainda outras passagens nas quais o erro está intimamente relacionado com a maldade ou, como o autor prefere, *uma moral depravada (moral depravity)*. Em outro contexto, o erro não se relaciona com a maldade, conformando-se mais a um erro de julgamento do que um erro cometido por vício ou maldade. É neste contexto que Aristóteles se refere ao tratar do erro (ἀμαρτία) de forma oposta ao *vício e à maldade* (κακία καὶ μοχθηρία). Este erro é um erro de cálculo.

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

Isso provavelmente refere-se a (a) um erro factual, ou (como presumivelmente é argumentado por aqueles que mantêm que a ἀμαρτία é algum tipo de falha moral trágica no cap. 13 *Poética*) para a (b) ἀκρασία, a condição na qual um homem sabe o que fazer, mas não tem um carácter suficientemente forte, ou uma ἔξις estabelecida, para capacitá-lo a fazer isso.¹⁰⁸

mistake of fact, in which a man 'does not know the minor premiss of the practical syllogism'." (Adkins, 1966, p. 82).

¹⁰⁷ “ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἀμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὅλως κακοὶ γίνονται.” (*Ética a Nicômaco*, 1110b, 28-30).

¹⁰⁸ “(...) it may refer to (a) mistake of fact, or (as is presumably contended by those who hold that ἀμαρτία is some kind of tragic moral flaw in Poetics 13) to (b) ἀκρασία, the condition in which a man knows what to do but has not a sufficiently strong character, or established ἔξις, to enable him to do it.” (Adkins, 1966, p. 82).

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

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

Na *Ética a Nicômaco*, um ato que gera um dano é considerado um ato involuntário, quando for cometido por ignorância. Os atos cometidos por ignorância são classificados como erros, quando um agente não sabe que seu ato é prejudicial a alguém, agindo involuntariamente, mas tendo a origem da causa nele. Se então o erro cometido for um erro de cálculo nas premissas que envolvem uma ação, obviamente que a interpretação desse herói trágico é de alguém que cometeu uma ação involuntária, ou pelo menos de alguém que fez o que fez, sem a intenção de fazê-lo. Se a questão for observada desse modo, o erro factual passa a ser visto em relação à intenção ou não de cometer um determinado ato. Dessa forma, o conceito é deslocado para análise da intenção ou, como alguns autores preferem, escolha. E, para Aristóteles, quando há intenção ou escolha, há disposição de alma e havendo disposição, haverá caráter. É claro que ato involuntário carece de escolha ou, pelo menos, a intenção voltava-se para outro lugar, mas para saber em que disposição a

personagem se encontrava no momento do ato, é necessário colher, por meio de suas falas ou atos, a escolha ou a intenção manifesta.

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

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

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

O herói trágico, através de seu erro, impulsiona a ação trágica. O discurso e as ações compósitas do enredo são indissociáveis do conceito de herói trágico. Mais do que as ações de outras personagens, que colorem a ação

no enredo, as ações do herói produzem a dinâmica do enredo. A separação entre personagem e enredo, consoante a definição do herói trágico, é completamente artificial, segundo a lógica aristotélica.

Segundo Capítulo:
Caracterização Estática.

II. Caracterização Estática.

Depois de se analisar a caracterização em plano aristotélico, identificando o processo dinâmico pelo qual ela é produzida, neste capítulo serão investigadas técnicas de caracterização que não obedecem ao esquema rígido de Aristóteles. Partindo ainda da *Poética*, serão investigadas certas ações, ou melhor, blocos de ações que escapam da relação ideal na construção dos enredos.

Na primeira seção, “*Ações, Episódios e Motivos Estáticos*”, demonstra-se como funcionam esses quadros de ação, levando a discussão até a segunda seção “*Narração, Descrição e Representação*”, na qual se discute como os “*motivos estáticos*” podem ser compreendidos na mecânica narrativa de textos épicos e trágicos. Simultaneamente a essa discussão, ainda na segunda seção, demonstra-se como a narrativa épica foi absorvida pela narrativa trágica, especificamente no que tange à caracterização.

Depois de estabelecido o conceito de “*motivos estáticos*”, adentra-se, na terceira seção, propriamente à análise de algumas técnicas de caracterização que se adequam ao plano dos “*motivos estáticos*” na épica homérica e nas peças dos três trágicos clássicos. A terceira seção foi denominada de *caracterização estática*, tendo em vista que esses quadros isolados dentro do esquema do enredo incidem sobre a construção da personagem, mas não sobre uma estrutura causal de ações tal como sugerido pelo enredo aristotélico.

1. Ações, episódios e motivos estáticos.

O conceito de *ação* (πρᾶξις) na *Poética* de Aristóteles é um dos eixos argumentativos na definição da tragédia, mas é um conceito muito ambíguo em virtude da amplitude que seu significado assume na obra. Se, por um lado, como já foi visto no primeiro capítulo, a ação possui um sentido técnico para as partes essenciais de um enredo; por outro, uma parte de seu significado implica em outras ações ou eventos, que participam do enredo sem encadeamentos estritamente causais, tal como Aristóteles desejava.

O *enredo* (μῦθος) de uma tragédia é constituído por ações principais que se encadeiam de um estado inicial de coisas para uma mudança final em sua estrutura, o que Aristóteles definiu por *nó* (δέσις) e *desenlace* (λύσις). Entre esses estados da narrativa, muitas outras ações povoam o enredo, sem que estabeleçam, necessariamente, um liame causal com as ações principais. Comparando o enredo trágico aos acontecimentos em uma narrativa histórica, Aristóteles nos fornece uma importante informação sobre o material do enredo poético:

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

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

A *ação una* (μία πρᾶξις) é o conceito principal do enredo nesse trecho. Porém, é preciso notar também que o mesmo conceito *ação* (πρᾶξις) representa não a ação completa de um enredo, visto aqui como acontecimentos sucessivos

que estão unidos por liames causais,¹⁰⁹ mas como *ações* que podem ser atribuídas a um único agente. Assim, dando Homero como exemplo de bom construtor de enredos, o filósofo argumenta que ele soubera escolher as ações apropriadas para seu enredo, não por escolher ao criar a *Odisseia* todas as *ações que aconteceram a Odisseu* (ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη) (*Poética*, 1451a, 26), mas somente as ações que por liames causais, verossímeis ou necessários, constituíam partes essenciais do enredo épico.

Homero é elogiado por conter a virtude do poeta construtor de enredos, a economia dos atos. Essa economia, mais do que uma virtude para o poeta épico, é para o poeta trágico a condição necessária para atingir o enredo perfeito. Não obstante essa regra ser comum para ambas as construções, Aristóteles parece diferenciar entre o enredo épico e o trágico. E de fato é bem conhecida a passagem na qual Aristóteles afirma, comparando os enredos entre si, que:

“A epopeia possui certa particularidade para alongar mais a sua extensão. Entretanto na tragédia, por essa particularidade, não é possível imitar, ao mesmo tempo, muitas partes das ações, mas somente a parte sobre a cena e a dos atores. Por outro lado, na epopeia, por ser narrativa, muitas partes são inseridas ao mesmo tempo, por meio das quais, sendo ações particulares, o volume do poema é aumentado. De maneira que, isso constitui a beleza em vista da magnificência, a mudança em vista do ouvinte e a introdução de episódios, por meio de episódios dessemelhantes, pois o semelhante, que cai rapidamente na saciedade, produz as tragédias.”

“Ἐχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πρᾶττόμενα πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διῆγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας.” (*Poética*, 1459b, 22-31).

¹⁰⁹ Conferir na seção: 1.2. Caráter (ἦθος) e ação (πρᾶξις).

O argumento parte da impossibilidade do teatro, em termos de representação, para encenar ações simultâneas. O fato de a tragédia representar, em um palco, ações que são vistas pelos espectadores, produz, para o teatro grego clássico, a impossibilidade de representar muitas ações, em diversos espaços narrativos diferentes ao mesmo tempo. Como a ação se desenrola principalmente na parte definida como episódio, o foco da encenação é a própria ação que se desenrola na cena, sendo impossível uma mudança espacial brusca para representar outras cenas concomitantes ou sucessivas às ações principais. A encenação aprisiona as ações ao tempo e ao espaço simultâneos, não obtendo totalmente a mobilidade épica de transferências de tempos e lugares. Por isso, a possibilidade de se referir a muitas ações ao mesmo tempo e em diversos lugares, em um átimo é um dos maiores atributos da *narrativa* épica (δύγησις) que além disso pode intercalar episódios desligados da ação principal.

Antes, porém de se analisar essas ações, ou melhor, esses episódios que escapam do enredo, é preciso a partir da *Poética* definir o próprio termo *episódio* (τὸ ἐπεισόδιον). Ele é apresentado como parte da tragédia: “o episódio é uma parte completa da tragédia entre dois cantos corais.”¹¹⁰ Essa definição pertence às partes quantitativas da tragédia, apresentando uma divisão clara entre essas duas partes, o episódio e o coro, presentes no espetáculo trágico. A ação principal se desenvolve nessas partes da tragédia. A definição acima de episódio parece apenas ter essa significação se for aplicada ao espetáculo trágico. Porém, aplicando esse conceito ao enredo épico, essa definição perde o sentido.

Em outra parte da *Poética*, Aristóteles amplia o conceito de *episódio* para que abarque tanto a tragédia quanto a épica.

¹¹⁰ “ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.” (*Poética*, 1452b, 20-21).

O filósofo, desenvolvendo a concepção de enredo trágico, admite que algumas ações caem fora do entrecho narrativo, aplicando em sua análise um *esquema geral* (τὸ καθόλου) que serve como base para se observar as ações necessárias na construção de um enredo. O encadeamento dessas ações já foi observado no primeiro capítulo, entretanto o *esquema geral* figura neste trecho como a constituição de episódios necessários e ligados à *ação principal* (πρᾶξις μία) do enredo. Nesse sentido, o *esquema geral* nada mais é do que o encadeamento das ações principais. Por outro lado, toda ação que puder ser excluída, sem que prejudique o entendimento do enredo, não é uma ação necessária para ele.

Comparando mais uma vez o enredo trágico e o épico, através de seu *esquema geral* (τὸ καθόλου), ele diz:

Nos dramas, portanto, os episódios são curtos, mas a epopeia, por meio deles, alonga-se. O argumento da *Odisséia*, pois, não é longo: um homem estando ausente de sua pátria por muitos anos, sendo vigiado por Poseidon e só, tendo ainda homens em sua casa, de modo que seus bens eram consumidos pelos pretendentes e esses conspiravam contra seu filho, mas ele, depois de ser maltratado pelo mar, chega e, tendo reconhecido alguns e se deslocado para dentro (*do palácio*), mata os inimigos. O que é próprio (*do enredo*) é isso, as outras ações são episódios.

Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἱκοὶ οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια. (*Poética*, 1455b, 15-22).

Partido dessa citação, pode-se compreender que os episódios também são definidos como ações que não estão dentro do argumento geral da obra. Para Aristóteles, esses episódios devem ser curtos, especificamente na tragédia,

considerados à luz da economia do espetáculo trágico. O filósofo, a título de contraste, também nos reproduz o esquema geral de uma tragédia da seguinte maneira:

Digo que o *esquema geral* é contemplado da seguinte maneira, tal como o da Ifigênia (em *Táuris*). Tendo sido sacrificada certa jovem e desaparecida obscuramente dos sacrifícios, depois de ser levada a outra terra, na qual o costume era imolar os estrangeiros a um deus, ela obteve o sacerdócio. Depois de um tempo, ocorreu ao seu irmão chegar ao sacrifício; por que o deus ordenou que ele chegasse ali (por alguma causa fora do esquema geral) por isso também está fora do enredo. Depois de chegar e ser aprisionado, no momento em que estava para ser sacrificado, reconheceu (sua irmã) – ou como Eurípides ou como Pólidos fizeram –, conforme o verossímil, dizendo que não só seria necessário imolar a irmã como ele também, e aqui viria a salvação.

λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθειν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου] ἔλθειν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλον ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὥς Εὐριπίδης εἴθ' ὥς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. (*Poética*, 1455b, 2-13).

O contraste entre as duas narrativas demonstra que há ações que estão fora do esquema geral, mas nem por isso não estariam presentes na narrativa. O caso específico do enredo da *Odisseia* é bem revelador. Episódios como os da “ilha dos Feáceos” e os das andanças de Telêmaco configuram episódios secundários, se o *esquema geral* for considerado de acordo com a organização aristotélica. Outros episódios, como o episódio de Polifemo, são introduzidos na narrativa de modo ainda mais sutil, através das narrativas internas dos heróis.

A partir desses apontamentos, a definição de episódio parece não só incidir sobre as ações não necessárias que estão em correlação com as ações

principais do *esquema geral*, mas também sobre episódios que formam pequenas narrativas inseridas por alguma personagem na forma de narrativas isoladas. O último ponto não é diretamente citado por Aristóteles, mas parece ser dedutível pelo fato de que cenas como “a de Polifemo” na *Odisseia* ou a da “cólera de Meleagro” na *Iliada*, relatada por Fênix, são narradas como episódios fechados, ou seja, com começo, meio e fim.

Aos episódios como partes da tragédia, é suficiente que sejam definidos como uma peça que compõem o todo estrutural da tragédia. Entretanto, Aristóteles na citação acima considera também que existem ações, cujas causas podem estar fora do esquema geral, ou seja, fora da delimitação temporal, estabelecida pelo enredo. Partindo disso, muitas ações podem ser inseridas no enredo trágico, à maneira da épica, mesmo que estejam deslocadas temporalmente. São inseridas por relatos de mensageiros, por autoconfissões, ou mesmo por insinuações do coro. Essas ações, a fim de que não sejam estranhas à ação principal, são denominadas por Aristóteles de familiares (οἰκεῖαι), pois podem acrescentar informações anteriores ao desenvolvimento da ação principal dentro do enredo.

Aristóteles, quando discorre sobre a criação *Poética*, depois de apontar o esquema geral da *Ifigênia em Tauris*, sugere que “depois de se atribuir os nomes, crie-se os episódios, para que os episódios sejam familiares, tal como a loucura de Orestes pela qual ele foi tomado e a sua salvação através da purificação.”¹¹¹ Nesse caso, ambas as ações encontram-se fora do enredo dramático, mas figuram como episódios que completam a ação principal, ou seja, possuem alguma relação de parentesco com a ação principal.

O liame que determina essas ações, definido no cap. I da tese, é o necessário ou o verossímil. A mesma relação causal entre os episódios é sugerida em outro trecho da *Poética*: o filósofo, ao aludir à construção do enredo

¹¹¹ “(...) ἡδὴ ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι’ ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.” (*Poética*, 1455b, 12-14).

trágico, afirma que “os episódios das ações e dos enredos simples são os piores. Digo episódico o enredo no qual as ações episódicas, depois de outras, não sejam nem verossímeis nem necessárias.”¹¹²

Nessa última passagem, Aristóteles parece encaminhar a definição de episódio à sua relação interna com os outros episódios que lhe sucedem. De maneira que, se não houver liame de ligação, verossímil ou necessário, o episódio figuraria solto dentro do enredo. A própria noção de enredo é adjetivada, tornando-se episódico, ou seja, um enredo constituído de episódios soltos. Por isso, o episódio não só pode ser definido como uma ação que se desprende de outras que compõem o encadeamento causal no enredo, mas também como as próprias ações que compõem um enredo episódico, ou seja, ações sem ligação necessária ou verossímil.

Diante disso, nas relações acima, o episódio pode ser definido de três formas diferentes: como parte da tragédia; como um episódio familiar aos outros; ou como um episódio, sem liame de ligação, estranho aos outros episódios compósitos do enredo.

Contudo, para além dessas afirmações supra, não há na *Poética* de Aristóteles, nada mais que contribua para uma definição clara do que seja um episódio, ainda que se possa, através do contraste entre as passagens, inferir essas definições. O intuito de Aristóteles na *Poética* parece ter sido o de abordar a unidade e não a fragmentação na narrativa. Só indiretamente o autor revela algum ponto sobre os desvios. A unidade de ação, nas definições de enredo da *Poética*, é o conceito principal em torno do qual a economia das ações gravita. Entretanto, muitas outras ações compõem o enredo e nem sempre são necessárias ou verossímeis.

Em uma perspectiva próxima a de Aristóteles, um autor moderno enfatizou o encadeamento das ações a partir de outro ponto de vista, ainda que

¹¹² “Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χεῖρισται. Λέγω δ’ ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ’ ἀλλήλα οὐτ’ εἰκὸς οὐτ’ ἀνάγκη εἶναι.” (*Poética*, 1451b, 32-35).

filiado a algumas noções aristotélicas, Tomachevsky que, em seu texto “*Temática*”, mesmo não fazendo nenhuma referência direta a Aristóteles, desenvolve conceitos que se revestem de semelhanças profundas com o sistema da *Poética*.

Assim como Aristóteles, que estabelece a *ação* (πρᾶξις) como o menor elemento dentro de um *enredo* (μῦθος), definindo esse último como *composição e ordenação das ações* (σύνθεσις καὶ σύστασις τῶν πραγμάτων), Tomachevsky também decompõe os elementos do enredo, até chegar ao menor elemento compósito: *o motivo*.

O autor demonstra que toda obra possui um “tema.” Esse conceito pode ser uma noção sumária, extraída de todo o conjunto da obra, ou também parte de um trecho de uma obra, ou mesmo uma parte “indecomponível” dela, tal como “a noite caiu”, “Y matou X”, etc., nomeando essa última parte de *motivo*. Uma obra em geral é composta de motivos. Tanto os motivos quanto as ações (as ações aristotélicas igualmente) desempenham a mesma função em um enredo, a de ser o menor elemento decomponível dele na análise. Entretanto, se os motivos constituem também um trecho ou uma parte da narrativa, podem ser igualmente comparados aos episódios.

Como já demonstrado acima, Aristóteles considera que os *enredos episódicos* são aqueles que, na sucessão das ações, não apresentam liame de ligação, necessário ou verossímil e Tomachevsky, definindo alguns tipos de motivos, aprofunda a noção de *episódio*, dividindo-os em:

- a) Motivos associados: motivos que, uma vez suprimidos, destroem a sucessão da narração, ao alterar o vínculo de causalidade estabelecido entre os eventos.
- b) Motivos livres: motivos que, uma vez suprimidos, não alteram a sucessão cronológica ou causal dos eventos.

- c) Motivos dinâmicos: motivos que mudam a situação dentro de um enredo.
- d) Motivos estáticos: motivos que não mudam a situação do enredo.

A partir dessas definições, os limites da análise aristotélica tornam-se visíveis, uma vez que ele não ultrapassa nem especifica seu conceito de *ação* (πρᾶξις). Muitas ações ou motivos, na definição de Tomachevsky, possuem especificidades dentro do enredo que não se resumem somente a uma economia restrita tal como a da ação necessária ou verossímil.

Os motivos associados e os motivos livres são opostos em suas funções. Os associados são como as ações principais que Aristóteles elege para a construção do enredo trágico, sendo essenciais para a coerência interna da obra e correspondentes às ações que se sucedem de modo causal. Os motivos livres são como as ações episódicas, sem liames necessários ou verossímeis, que estão presentes em um enredo, mas não contribuem diretamente para a sua ação central. Analogamente, os motivos dinâmicos parecem corresponder aos motivos associados e, inversamente, os motivos estáticos, aos motivos livres.

Porém, Tomachevsky demonstra que alguns motivos estáticos nem sempre são motivos livres. Dando como exemplo a descrição de uma arma em um enredo, ou seja, um motivo aparentemente estático, por ser meramente descritivo, a descrição em si pode ter duas interpretações: se a arma for usada para cometer algum assassinato, o motivo é estático e associado, pois a arma constitui uma peça importante ao ser introduzida na trama; por outro lado, se a arma não tiver uma função dinâmica na narrativa, por exemplo, ser o instrumento pelo qual se comete um assassinato. Nesse sentido, o motivo da arma torna-se um motivo livre e estático.

Os motivos, como quer Tomachevsky, ou os episódios de Aristóteles, constituem peças fundamentais para a caracterização de personagens. É de suma importância considerar os motivos estáticos como peças caracterizadoras

na narrativa. Para Tomachevsky, os motivos estáticos descrevem a natureza, lugares, situações, personagens e seus caracteres. Inversamente, os motivos dinâmicos descrevem fatos e gestos do protagonista. Os motivos estáticos são em geral descrições, mas Tomachevsky não define, em seu texto, o conceito de descrição. Os motivos estáticos operam geralmente nos textos como interrupções dos motivos dinâmicos. Essa interrupção tem por finalidade destacar algo, alguém ou uma situação que, embora não exerçam uma função essencial para o enredo, colorem-no de pormenores que dão ao objeto descrito uma força quase real.

Se os motivos estáticos são vistos como descrições, essas precisam ser analisadas do ponto de vista global do enredo, para se certificar se correspondem a ações, que desempenham alguma função dentro do enredo ou se apenas descrevem estados de coisas ou de situações. Antes, porém, é necessário estabelecer o que é uma “*descrição*”, para se demonstrar a sua especificidade em relação aos dois gêneros narrativos aqui abordados, o gênero épico e o trágico e na sequência o que foi denominado de “*episódios estáticos*” que funde os conceitos de Aristóteles e Tomachevsky.

2. Narração, Descrição e Representação.

Uma simples comparação entre as duas formas de poesias (épica e dramática) releva uma diferença que não passou despercebido nem de Aristóteles, em sua *Poética*, nem de Platão, em sua *República*. Para o último, dentro de sua concepção de *narrativa* (διήγησις), há a narrativa executada *através da imitação* (διὰ μιμήσεως) e isso não quer significar nada mais do que a representação de uma personagem por um ator ou pelo próprio poeta, por meio de palavras e gestos, em uma narrativa. Já a *narrativa simples* (διήγησις ἁπλή), não possui nenhum tipo de imitação nem por parte do poeta nem por um ator.

Em Aristóteles, há a *narração* (ἀπαγγελία) que comporta o poeta narrando o discurso de uma personagem ou o seu próprio discurso. Contrapondo-se, por outro lado, ao drama, que é produzido através da imitação de personagens, que agem e falam. Basicamente, entre os autores, a ideia é a mesma: para Platão, a épica é mista, porque mistura narração pura e narração através da imitação e o drama é imitativo, porque produz sua imitação através de uma narrativa mimética; para Aristóteles, a épica, sendo narrada pelo poeta, produz sua imitação poética que comporta tanto a fala do poeta quanto a ação e a fala das personagens e o drama produz sua imitação, através dos gestos e das palavras dos atores.

No capítulo V, Aristóteles de modo mais explícito aponta a diferença da epopeia em relação ao drama trágico: “*por possuir um metro simples e por ser narrativo*”¹¹³. Entretanto, essas duas narrativas aproximam-se no tocante à personagem *nobre* (σπουδαίος) e à poesia metrificada. Porém, reforçando a diferença, no capítulo VI, onde a tragédia passa ser definida em suas partes essenciais, o filósofo afirma que a imitação trágica é efetuada a partir de *atores* e não *através da narração* (δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας) (*Poética*, 1449b, 26).

¹¹³ “τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, (...)” (*Poética*, 1449b, 11-12).

Outra diferença ressaltada por Aristóteles é a *extensão* (τὸ μήκος) do enredo épico, que é bem mais extenso do que a do dramático. Por isso, o enredo épico teria a possibilidade de muitos episódios intercalados em uma única narrativa.

Depois de definir as seis partes da tragédia (enredo, caráter, pensamento discursivo, elocução, espetáculo e melopeia), comparando mais uma vez a tragédia à epopeia, o filósofo afirma que ela só não possui dois dos elementos acima, o espetáculo e a melopeia. Assim, mais do que afirmar a identidade entre as duas formas em quase todas as partes, outro pensamento está subjacente nessas afirmações: a epopeia e a tragédia são quase idênticas, se o espetáculo cênico for descartado.

No campo estrito da caracterização, ao se descartar as convenções do teatro grego, seria possível compreender corretamente a narrativa trágica? Mais, como é possível que uma personagem seja caracterizada, ao se prescindir da atuação dos atores? Por último, como a própria ação da personagem pode ser compreendida, se ela está em cena?

Em primeiro lugar, Homero cria sua narrativa somente através de palavras; cria e recria situações em que personagens agem e falam, como se fossem entidades autônomas com seu mundo próprio. Homero intervém muito pouco em suas narrativas. Na maior parte das vezes, invoca as Deusas filhas da Memória, as Musas, para que o auxiliem em algum trabalho ingente de recordação, tal como no Canto II, em que descreve varões ilustres, ancorados nas plagas de Troia. Outras vezes, emite opinião sobre os acontecimentos.

A narração homérica, assim como nos romances modernos, possui a possibilidade de reproduzir personagens, cenas, objetos, e tudo o que compõe a narrativa em uma descrição pormenorizada do que o poeta quer nos mostrar. Se é lícita a analogia, o narrador é a própria câmera no cinema, que dirige nosso olhar somente aonde lhe interessa, mostrando ou ocultando, conscientemente, todas as coisas que compõem esse universo narrativo particular. A descrição, em terceira pessoa, pode ser tão milimétrica que detalhes, que escapariam a

olho nu também podem ser descritos, como se fossem filmados em ângulo aproximado. Homero é um narrador onisciente. “Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo”, como bem definiu Prado:

“abarca com seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como o presente, é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito, quem analisa as personagens (revelando-nos coisas que às vezes elas mesmas desconhecem), é ele quem discorre sobre os mais variados assuntos (...), dando-lhe o seu sentido social, psicológico, moral, religioso ou filosófico.” (Prado, 1970, p.86).

Por outro lado, o texto dramático foi produzido para ser representado por atores cuja função específica é encarnar personagens. O entrelaçamento entre texto e encenação é total no ato de sua representação. O narrador, tão bem delineado no texto épico, está fundido com as personagens representadas no drama. A ação descrita no texto épico em pormenores é representada diretamente no texto dramático, pelos movimentos encenados dos atores. Entretanto, nem tudo é diferença. O diálogo, por exemplo, é o ponto de convergência entre os dois tipos de texto. Porém, é muito mais estilizado no texto dramático, já que a argumentação trágica deve evidenciar o que o narrador na épica simplesmente descreve.

O ponto de discussão essencial, sobre a diferença entre os dois tipos de texto, incide particularmente sobre o modo como a narração acontece. O texto dramático, por ser representado, seria menos descritivo do que um texto meramente narrado? Em primeiro lugar, é necessário compreender o que significa “*descrição*” e qual a sua relação com a narração para, em seguida, compreender como esse expediente atua no texto dramático.

Ao se retornar às definições platônicas acerca da narração, de imediato a definição de parte da narrativa épica como uma *narrativa através da imitação*, estabelece um paralelo com a narrativa encenada, por um ator. Uma parte da narrativa épica e toda a encenação dramática são representações discursivas de

personagens, já que Homero incorpora os discursos das personagens e os atores trágicos reproduzem os discursos de suas personagens. O paralelo, tal como Platão nos anuncia, é perfeito. Entretanto, quando Homero reproduz os atos de uma personagem, ele os descreve, utilizando-se dessa potência narrativa, para nos descrever não só atos, como também cenas, objetos, pessoas, e tudo o que estiver em seu campo de interesse. No caso do teatro clássico grego, como seria possível representar, em um texto, ações, que se desenrolam no palco, objetos e pessoas, que os espectadores veem em cena?

Não há muita dificuldade, ao se ler um texto do teatro clássico grego, em imaginar as ações representadas em um palco. A imaginação fornece boa parte da imagem projetada sobre o texto. Em contrapartida, o texto conduz a imaginação através de índices de ação, fornecidos pelos diálogos, ou principalmente, quando alguma personagem secundária, descreve o que viu (muitas vezes, ações cruciais ocorrem fora do palco) e nos informam com detalhes o que se passou. Objetos e pessoas são também descritos sem menores embaraços, por personagens secundárias ou pelas próprias personagens que, aludindo a si mesmas, potencializam suas ações, através de objetos com significados simbólicos marcantes.

O grande diferencial que se pode conceder à narrativa épica, a descrição, foi totalmente absorvido pelo texto dramático. Dessa forma, o prejuízo, em termos de caracterização em relação à leitura de um texto dramático é quase nulo. Mesmo Aristóteles, ao escrever, em a sua *Poética*, com fartas comparações entre a épica e a tragédia, foi restritivo, ao afirmar que “*uma tragédia também, sem encenação, produz seu efeito, tal como a epopeia, pois através da leitura, suas qualidades são evidentes.*”¹¹⁴ Nesse sentido, a epopeia e a tragédia possuem as mesmas potencialidades expressivas em seus textos, e até mesmo no uso da descrição.

¹¹⁴ Ἐτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τις ἐστίν. *Poética*, 1462, a, 12-13.

A técnica de descrição é, muitas vezes, confundida com a narração. Os limites entre o que é narração ou descrição são móveis (Schmid, 2010, p.4). Por outro lado, pode-se reconhecer uma descrição em seu sentido lato, quando, como diz Schmid, *“representam estados: descrevem condições, desenham imagens ou retratos, desenham meios sociais ou categorizam fenômenos naturais e sociais.”*¹¹⁵ Ao se ater a esse último significado, compreende-se que a descrição é uma importante técnica para a narração, pois situa objetos, substancializa personagens, cria contrastes entre seres, dentre outras possibilidades. Todas essas descrições podem se integrar ao fio narrativo, mas também podem se deslocar do fio narrativo para ressaltar uma situação ou, principalmente, uma caracterização de uma personagem.

A descrição é uma propriedade da narrativa que potencializa tudo o que habita nesse mundo. O texto dramático, principalmente o texto das tragédias clássicas gregas, está profundamente influenciado por essa técnica, pelo fato de que ambas as poesias, épica e dramática, possuem um forte lastro de poesia oral. Por isso, muitas técnicas foram transpostas para o texto dramático sem maiores problemas.

Quando se compara a descrição entre as poesias trágicas e épicas, compara-se técnicas similares, mas não idênticas. Como exemplo, essa descrição física que ocorre no Canto II da *Ilíada* (216-220) contempla bem isso:

Era o homem mais feio que chegou a Ílion:
Era cambaio, coxo de um pé. Com ombros
Arqueados, unidos sobre o peito; e na parte de cima,
Em relação à cabeça, era pontuda e um cabelo ralo despontava.

¹¹⁵ “(...) represent states: they describe conditions, draw pictures or portraits, portray social milieus, or categorize natural and social phenomena.” (Schmid, 2010, p.5).

... αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·
 φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τῷ δέ οἱ ὤμῳ
 κυρτῷ ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθε
 φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.
 (*Ilíada*, Canto II, v. 216-220).

Homero, através da descrição de Tersites, substancializa rapidamente uma personagem que não terá outras aparições na obra, diferentemente das personagens, que ocupam o centro da ação na *Ilíada*. Essa descrição plasma a personagem imediatamente frente aos nossos olhos. Contudo, na tragédia, as passagens também possuem o mesmo peso descritivo daquela. Eurípides, em sua *Electra*, nos dá uma engenhosa descrição do aspecto físico de sua protagonista. Mas, ao contrário de Homero, é necessário colher, entre os diálogos das personagens, sinais esparsos de sua descrição.

Assim no prólogo de *Electra*, Orestes que acabara de entrar em cena, em um verso e meio, nos dá a informação de que se aproxima uma servente, que na verdade é a sua própria irmã, a protagonista: “portando um fardo proveniente de uma fonte em sua cabeça raspada” (πηγαῖον ἄχθος ἐν κεκαρμένῳ κάρα / φέρουσιν...).¹¹⁶ Em outro trecho, a própria Electra, ao deplorar sua sorte e a de seu pai, em um canto lírico, ainda dentro do prólogo, nos diz que, pela morte do pai, lamenta-se, arranhando-se e colocando a mão que arranca seus cabelos sobre sua cabeça (χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον/ τιθεμένα) (Eurípides, *Electra*, v. 148/149). Por último, já dentro do primeiro episódio, depois do encontro dos irmãos, que ainda não se reconheciam, em uma rápida *stichomythia* (στιχομυθία)¹¹⁷, percebe-se o seu *corpo seco* (...ξηρὸν δέμας) (Eurípides, *Electra*,

¹¹⁶ Metaforicamente, ἄχθος é também a peso da vida que a oprime. *Electra*, Eurípides (v. 108/109).

¹¹⁷ “Essas longas tiradas se opõem a partes mais curtas, elas são muitas vezes colocadas em oposição com uma sequência de respostas curtas, de um único verso, que constituem um diálogo rápido, ofegante, favoráveis às invectivas e disputas; elas constituem então uma parte do agôn, mas não é sempre um confronto; essa sequência de réplica tem o nome de stichomythie.” Ces longues tirades s’opposent à des parties plus courtes, elles sont même souvent mises en opposition avec un suite de

v. 239) e, novamente, a sua “*cabeça e cabelos raspados, à maneira cita, por meio de uma navalha*” (καὶ κρᾶτα πλόκαμόν τ’ ἐσκυθισμένον ξυρῶ.) (Eurípides, *Electra*, v. 241).

Essas informações são transferidas, em diversos contextos: em um diálogo entre Orestes e Pílates, em um monólogo (canto lírico) de Electra, ambos no Prólogo, e em um diálogo entre Orestes e Electra, no primeiro episódio. A descrição é feita com muita habilidade. O contexto no qual elas aparecem requer por parte do poeta habilidade para que não soem artificiais, introduzidas a qualquer custo.

Mas o fato de Electra neste exato momento estar em cena não gera certa estranheza, essas dêiticas descrições? Aqui, é necessário um esclarecimento sobre as convenções do teatro grego antigo.

Quando essas mesmas questões a respeito do teatro moderno são colocadas, de início compreende-se que muitas delas não são apropriadas a sua convecção teatral. Os atores modernos exploram seus movimentos, mostram seu corpo e, quando convém ao espetáculo, usam roupas adequadas às condições de idade, de *status* social e de gênero. Há uma imediata configuração entre o cênico e a representação social existente, que nos poupa de informações textuais, acerca das quais as a convenção teatral já dispôs aos espectadores. No teatro grego clássico, não é diferente, embora seja evidentemente mais limitado do que o teatro moderno. Essa convenção a qual Aristóteles nomeou como uma das partes da tragédia, se bem que a menos importante, é o *espetáculo cênico* (ὁ τῆς ὀψεως κόσμος) (*Poética*, 1449b, 33).

O ator trágico era vestido da mesma maneira em todas as peças representadas. Cada vestimenta comportava, assim como as vestimentas do teatro moderno, uma simbologia apropriada à idade, ao sexo e ao *status* social.

répliques courtes, d'un seul vers, qui constituent un dialogue rapide, haletant, favorable aux invectives et aux disputes; ils constituent alors une partie de l'agôn, mais ce n'est pas toujours un affrontement; cette suite de répliques porte le nom de *stychomythie*. (Rachet, 1973, p.120).

As principais peças do vestuário grego são o vestido e o manto. Rachet descreve com detalhes que:

O vestido, chamado *poikilon*, não é outro senão o longo *chiton* jônico que caía em grandes ondulações sobre os pés e os Atenienses de ambos os sexos usaram até ao tempo das Guerras Médicas, antes que os homens adotassem em seguida a túnica dos Dórios que não descia senão aos joelhos. Mas ao contrário do *chiton*, o *poikilon* era provido de mangas compridas e era feito de tecidos coloridos, bordados de grandes desenhos: silhuetas humanas ou animais, folhas, flores, estrelas...¹¹⁸

Quanto ao *manto* (ἐπίβλημα), poderia ser semelhante à *toga* (ἱμάτιον) que cobria os ombros ou a um *casaco* (χλαμύς) preso aos ombros. Ele cobria o vestido e suas cores possuíam significados precisos, tais como: o manto púrpuro era próprio dos reis; o manto branco bordado de púrpura das rainhas, possuindo por baixo também um vestido purpúreo; o casaco purpúreo que distinguia guerreiros e caçadores, etc. (Rachet, 1973, p.162).

Não é muito diferente o caso das máscaras do teatro grego clássico. Cada máscara representa uma convenção bem estabelecida nas encenações. “A máscara era feita de uma estrutura em tecido ou madeira sobre a qual espalhava-se um gesso, que se modelava e pintava. Ela cobria o rosto e parte do crânio e incluía um cabelo longo ou curto ou uma barba.”¹¹⁹ Comportava também uma abertura sobre a boca e uma abertura sutil sobre os olhos, demonstrando suficientemente algumas expressões visuais. As máscaras representavam também a individualização dos atores, havendo máscaras para velhos, jovens, servidores e mulheres.

¹¹⁸ Le robe, appelée poikilon, n'est autre que le long chiton ionien qui tombait à grands plis sur le pieds et que les Athéniens des deux sexes ont porté jusqu'au temps de guerres médiques, avant que les hommes n'adoptassent ensuite la tunique dorienne qui ne tombait qu'aux genoux. Mais contrairement au chiton, le poikilon était pourvu de longues manches et il était d'étoffes bariolées, brodées de larges dessins: silhouettes humaines ou animales, palmettes, fleurs, étoiles (...) (Rachet, 1973, p.162).

¹¹⁹ « Le masque était constitué par une carcasse en toile ou en bois sur laquelle on étalait du plâtre qu'on modelait et peignait. Il recouvrait le visage et une partie du crâne et comportait une chevelure longue ou courte ou encore une barbe. (Rachet, 1973, p.163).

Diante dessas duas convenções, as roupas e as máscaras, é possível concluir que as partes dêiticas do texto dramático completam a parte cênica da tragédia, a fim de que as personagens contenham minúcias caracterizadoras, e ao mesmo tempo não se choquem com as convenções, provenientes do palco do teatro grego. Em vista disso, compreende-se porque o texto trágico pode ser lido, tal como o texto épico, sem que haja alguma perda significativa decorrente de sua figuração, já que a encenação representa mais um reforço de características apresentadas no texto do que uma potência reveladora de aspectos não presentes nele.

O texto dramático, porém, possui algumas impossibilidades representativas dada as condições técnicas de que o teatro grego possuía. Aristóteles já reconhecia essa dificuldade: *“é preciso, portanto, criar nas tragédias o maravilhoso; mas o irracional, por causa do qual o maravilhoso, sobretudo, ocorre, é admitido na epopeia, pelo fato de não se ver o agente (ator).”*¹²⁰ O exemplo aventado por Aristóteles é a perseguição de Heitor por Aquiles, na *Iliada*. Essa cena, para o filósofo, seria *risível* (γελοῖα) aos olhos dos espectadores em um palco. Na tragédia, entretanto, também abundam cenas violentas, sacrifícios e automutilações, e outras tantas tão complexas para serem representadas. Tais cenas ocorrem não aos olhos do público, mas além. Aristóteles as denominou também de cenas de *sofrimento* (πάθος) que ocorrem fora do palco, não devido aos próprios atos funestos cometidos, mas propriamente pelas convenções do espetáculo trágico.

A própria concepção de tragédia seria caracterizada por essa ação ao longo dos séculos. Entretanto, pela impossibilidade de representá-la, a audiência a ouvia, através de uma testemunha ocular que, depois de contemplar a ação, transmitia à outra personagem que não a tivesse visto,

¹²⁰ “δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ’ ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι’ ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πρῶτοντα.” (*Poética*, 1460a, 11-15).

produzindo assim uma imagem acurada do ocorrido. Por isso, é preciso reconhecer com Heath que *“se a sua retórica narrativa e descritiva é poderosa o suficiente, o poeta dramático pode superar essas limitações técnicas, alongando sua área de operação sem a perda da força emotiva e dramática.”* (Heath, 1987, p.153).

Essas personagens, na maioria das vezes, são secundárias; podem ser o coro, mensageiros, escravos, amas entre outras. Mas a sua função é bem determinada na trama, relatar acontecimentos cuja encenação afigurava-se, para o teatro grego antigo, impossível de ser representada ou relatar acontecimentos fora do entrecho dramático.

Um dos maiores exemplos, encontra-se na *Medeia* de Eurípides: a protagonista, depois de ter perpetrado seu terrível plano para matar a noiva de Jasão e seu pai Creonte, com um vestido e uma túnica embebida em venenosos fármacos, vê se aproximar um mensageiro (ἄγγελος) que informa o acontecido: *“morreu agora a jovem princesa e seu genitor, Creonte, por causa de teus venenos.”*¹²¹ Mas não basta a informação pura e simples, tem de haver *sofrimento* (πάθος). Assim, Medeia, não antes de demonstrar grande satisfação com o ocorrido, pergunta-lhe: *Como foram mortos?* (πῶς ὤλοντο).

Após a pergunta, o mensageiro cumpre a função que lhe é destinada no enredo. Depois de ter surpreendido uma troca de olhar, pleno de rancor, entre Jasão e a jovem, por causa da presença dos filhos de Medeia no recinto, ele relata o júbilo da princesa ao ver o presente. Em seguida, depois que a jovem princesa vestiu seu presente, descreve com rigor o sofrimento dela:

¹²¹ ΑΓ. ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη/ Κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὕπο. (Eurípides, *Medeia*, v. 1125-1126).

Todavia, terrível era de se ver o espetáculo:
 Pois, tendo sua cor mudado, inclinada para trás,
 Tremendo os membros e antes inteiramente
 De cair no chão, cai sobre o trono.
 E uma velha (...)
 (...), antes, percebe pela boca
 Uma espuma branca saindo e dos olhos
 As pupilas virando, não havendo sangue na derme.

τοῦνθένδε μέντοι δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν·
 χροῖαν γὰρ ἀλλάξασα λεχρία πάλιν
 χωρεῖ τρέμουσα κῶλα καὶ μόλις φθάνει
 θρόνοισιν ἐμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν.
 καὶ τις γεραῖα (...)
 (...) πρὶν γ' ὄρᾱι διὰ στόμα
 χωροῦντα λευκὸν ἄφρον, ὀμμάτων τ' ἄπο
 κόρας στρέφουσιν, αἶμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ·
 (Eurípides, *Medeia*, v. 1167-1171; 1173-1175)

Diante da minuciosa descrição acima, não é difícil de imaginar o quanto seria complexo para a tragédia representar essa cena. Mas o expediente adotado pelo poeta revela a familiaridade entre as formas narrativas, épica e trágica. A comparação, entre as cenas descritas na épica, com as cenas descritas por personagens secundárias na tragédia, encontra o mesmo efeito, ainda que se necessite de grande habilidade, por parte do poeta, para que a cena não ultrapasse os limites convenientes para uma tragédia, ao se produzir, através de uma sequência de imagens, muita riqueza de detalhes.

Portanto, é possível afirmar que o maior expediente caracterizador do enredo épico, a descrição, encontra-se totalmente assimilado pelo enredo trágico, não obstante a dificuldade do teatro em representar algumas cenas.

As ações que são consideradas ações estáticas por utilizar o artifício da descrição, estão amplamente difundidas nas obras dos poetas gregos clássicos. Como visto anteriormente, essas ações evocam a possibilidade de interrupções, na ação principal do enredo, para que possam configurar, realçar ou mesmo produzir objetos importantes para a narrativa. É preciso agora então analisar

essas ações estáticas no âmbito da caracterização de personagens, tanto na épica homérica quanto nas tragédias dos três autores trágicos, a fim de se contemplar as outras possibilidades de caracterização para além da díade *ação* e *discurso* (πραῖξις καὶ διάνοια) do primeiro capítulo.

3. Caracterização estática épica e trágica.

A caracterização trágica apresenta as mesmas características que a épica produziu na sua. Como foi visto, a absorção das técnicas épicas foi quase completa pela narrativa trágica. O fio condutor da narrativa épica não possuía, entretanto, a condensação a que a narrativa trágica estava submetida. A extensão do enredo trágico limitava a inserção de episódios que não fossem essenciais à sua narrativa, contrastando com os diversos episódios secundários encontrados na épica. Mas, se a extensão do enredo trágico promovia essa economia de episódios, nem todas as ações eram estritamente essenciais ou *dinâmicas*, para relembrar Tomachevsky.

Muitas dessas ações ou episódios são descrições estáticas, comumente chamadas de *cenar de caracteres*, *de comparações*, *monólogos interiores*, onde o herói aparece como o principal foco da cena em si. Scholes, comentando sobre uma passagem no canto XXI da *Ilíada*, na qual Aquiles, tendo capturado Licaon, recusa-se a pedir recompensa por esse filho de Príamo e discursa de maneira fatalista ao dizer para seu prisioneiro que até ele, um herói belo e poderoso, um dia também morreria, diz que:

“este é, sem dúvida um dos grandes momentos da literatura; e é um grande momento de caráter. A ação cessa. A batalha parece parar, da maneira mais “irreal”, se pudéssemos dispensar alguma atenção a isto.”¹²²

No comentário de Scholes, a sua frase “a ação cessa” dá a imediata ideia do que seja um episódio ou uma ação, cuja ligação com o fio condutor da narrativa está rompida. A ação se destaca da ação principal, ainda que dentro de seu plano geral. Como um todo, ela possui seu lugar, não figurando à

¹²² Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.

margem da ação principal que conduz a narrativa. Essa particularidade da ação é conferida por sua natureza episódica, que a torna um bloco fechado em si mesmo.

Aristóteles quando formula o seu *esquema geral* constituído das principais ações que encadeiam o enredo, revela que a ação trágica deveria se ater o quanto possível a esse encadeamento rígido e necessário das ações, descartando assim episódios que não contribuíssem à ação principal. Ele nomeou esse encadeamento necessário de *ação una* (μία πρᾶξις)¹²³. Entretanto, para além dessa unidade de enredo, é necessário, porém perceber que outras ações, importantes também, mas não do ponto de vista do enredo, preenchem o seu corpo. Scholes, em campo oposto ao de Aristóteles, afirma que “o enredo é apenas o esqueleto indispensável que, recoberto pelas carnes de personagem e incidente, proporciona o barro necessário que pode receber o sopro da vida.”¹²⁴

A “carne”, que substancializa a narrativa para Scholes, completa a obra tal como um ser vivente, para quem o sopro de vida representa o último ato do demiurgo em sua criação, à maneira judaico-cristã da gênese do mundo. O enredo e o seu corpo, a personagem e o incidente, formam uma unidade que ainda não tem movimento. O enredo é um esqueleto, para Scholes, que não possui seu próprio dinamismo. Necessita ainda de algo que lhe confira a sua alma. Inversamente, o mito da gênese para Aristóteles começa exatamente onde termina o de Scholes. A ação que forma o enredo, para o filósofo, é mais do que um esqueleto inanimado, é o próprio movimento da alma. O corpo é um recipiente animado pelo encadeamento produzido em um enredo.

A diferença entre as concepções de nossos autores é a motivação religiosa que envolve cada gênese de suas concepções. Aristóteles, como não poderia

¹²³ *Poética* 1451a,17-20.

¹²⁴ Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977. Pg. 167.

deixar de ser, atribui o movimento à sua concepção de alma, podendo então concluir a sua analogia ao dizer que “o enredo é a alma da tragédia”.¹²⁵

Scholes parece ter razão contra Aristóteles em apenas um aspecto, ao dizer:

“(...) que todo elemento separável de uma narrativa tem seu próprio enredo, um pequeno sistema de tensão e resolução todo seu, que contribui com o que tem para o sistema geral. Não só cada episódio ou incidente, mas cada parágrafo e cada frase têm seu começo, meio e fim.” (Scholes, 1977, p.167).

Talvez mesmo o próprio Aristóteles tenha visto com clareza que diversas ações, ou como ele preferia episódios, caem fora da narrativa. Scholes precisa ainda mais essas ações em uma visão aguda, conferindo-lhes um peso dentro do sistema geral de uma obra. A sua definição é capital para quem deseja compreender o sistema de caracterização na literatura. Entendê-la como um “pequeno sistema de tensão e resolução” é essencial para determinar como esse processo, não menos importante do que o arranjo do enredo, pode ser compreendido em sua especificidade.

Cenas de caracteres, descrições, contrastes entre personagens, objetos e situações, monólogos interiores são algumas das técnicas de caracterização que têm colorido a literatura antiga. Conforme Scholes, é necessário considerá-las como sistemas fechados que incidem sobre o todo, mas não de modo direto. São, para se permanecer dentro da terminologia empregada, episódios que, mais do que colorir a ação, sedimentam as partes de uma obra em um todo como uma criação perfeita.

¹²⁵ “(...) ψυχή ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, (...)” (*Poética*, 1450a, 37).

3.1. Cenas de Caracteres.

As *cenas de caracteres* são episódios que dentro do encadeamento de um enredo não funcionam como ações principais. Geralmente, são episódios que particularizam uma situação, cujo foco é uma personagem em descrições múltiplas, que podem individualizá-la em detrimento de outras personagens ou outras ações que tenham funções diretas na concepção do enredo. Do ponto de vista do enredo, são episódios desligados da ação central, que cumprem funções mais específicas, como, por exemplo, preparar uma cena para uma ação subsequente, demonstrar qualidades particulares das personagens, elevar o *páthos* (πάθος) na sequência do enredo, dentre outras.

A principal característica de tal episódio é suspender a ação principal para que um olhar detalhado possa revelar minúcias que, dentro da sequência das ações principais do enredo, não são possíveis de serem particularizadas. Essa técnica possui um longo desenvolvimento, ao longo da história da literatura, mas o seu início, em Homero, já era bastante sofisticado.

Homero, tanto na *Odisseia* quanto na *Iliada*, revela a sua habilidade em compor *cenas de caracteres*. Nas duas obras, a última ação principal antecede o final da obra. Na *Iliada*, a *fúria* (μῆνις) de Aquiles, que se desloca de seu primeiro alvo, Agamenon, para um segundo, se extingue com a morte de seu antagonista no campo de batalha, Heitor. A tensão ainda permanece. Aquiles detém o corpo de seu inimigo, ultrajando-o em torno do túmulo de Pátroclo, evitando que o mesmo seja glorificado pelos seus concidadãos. O ato de Aquiles enfureceu parte dos deuses, principalmente Zeus, que resolve o impasse, ordenando a Aquiles devolver o corpo, após um pagamento de resgate e ao rei Príamo dirigir-se até a tenda de Aquiles para resgatar o corpo do filho jazente.

Tudo o que antecede a cena de encontro entre Aquiles e Príamo é produzido para elevar a tensão no episódio. O caráter de Aquiles é descrito de forma oscilante e o medo que toma conta de Príamo é lacerante.

O encontro é descrito por um *símile* que produz grande efeito:

Como quando o forte desvario toma um homem, que em sua pátria,
Tendo matado alguém, chega à casa de outros,
De um homem rico, e o estupor toma aqueles que o veem,
Assim Aquiles, tendo visto o divino Príamo, espantou-se;
E espantaram-se também os outros, olharam-se uns aos outros.

ὥς δ' ὅτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβῃ, ὅς τ' ἐνὶ πατρὶ
φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον
ἄνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας,
ὥς Ἀχιλεὺς θάμβησεν ἰδὼν Πρίαμον θεοειδέα·
θάμβησαν δὲ καὶ ἄλλοι, ἐς ἀλλήλους δὲ ἰδόντο.
(*Iliada*, Canto XXIV, v. 480/484).

O medo de Príamo ainda é introduzido na cena, seu rosto é semelhante a um homem acometido pelo forte desvario (ἄτη πυκινὴ); por outro lado, o estupor (θάμβος) toma não só Aquiles, como também seus companheiros que estavam em cena. O verbo proveniente do estupor é repetido mais duas vezes, generalizando o olhar que dirigiam uns aos outros. Willcock (1976, p.271) menciona a inversão dos papéis: *“para o homem que tinha chegado, (o papel) é de um inocente de qualquer ato de violência, enquanto o assassino é o homem sentado entre seus seguidores”* Homero coloca, em primeiro plano, nessa cena, o foco sobre o rosto de cada um, oferecendo-nos a dimensão exata dos olhares.

Em atitude suplicante, Príamo discursa comparando, no mesmo tom de contraste acima, ele próprio com Peleu, pai de Aquiles. Com temor de ser maltratado, lembra a Aquiles que seu pai ainda vive entre muitos, que o maltratam, não tendo quem o proteja de humilhações e vexames. Afirma também ter tido cinquenta filhos dos quais nenhum mais vivia, todos mortos em combate. O contraste com a situação de Aquiles é latente: filho único e ainda vivo de seu pai. O efeito do discurso que seguia a matéria estabelecida por

Hermes, a fim de convencer Aquiles, foi devastador. A próxima cena o demonstra:

Assim disse, e nele então excitou o desejo de pranto pelo pai;
Tendo-o tocado com a mão, empurrou delicadamente o ancião.
Tendo ambos recordado, um, de Heitor, matador de homens,
Chorava sonoramente, tendo rolado diante dos pés de Aquiles,
Porém, Aquiles chorava seu pai, e novamente, o outro,
Pátroclo; e o lamento deles projetou-se pela casa.
Porém, depois que o divino Aquiles saciou-se do lamento,
E o desejo partiu-lhe do coração e dos membros,
Imediatamente alçou-se do trono, e com as mãos levantava o ancião
Comovendo-se com sua cabeça e barba encanecidas,

Ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατρὸς ὑφ' ἡμέρον ὤρσε γόοιο·
ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἦκα γέροντα.
τὼ δὲ μνησαμένω ὃ μὲν Ἑκτορος ἀνδροφόνιοι
κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλῆος ἔλυσθεις,
αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὖτε
Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δώματ' ὀρώρει.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα γόοιο τετάρπετο δῖος Ἀχιλλεύς,
καὶ οἱ ἀπὸ πρᾶπίδων ἦλθ' ἡμερος ἢ δ' ἀπὸ γυίων,
αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὤρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη
οἰκτίρων πολίων τε κάρη πολίων τε γένειον,
(*Ilíada*, Canto XXIV, v. 507-516).

A cena descreve uma grande comoção entre os inimigos. Neste exato momento, as diferenças foram apagadas e cada um chora por seus mortos. O primeiro gesto de Aquiles é distanciar o corpo do ancião que está em posição suplicante, agarrado aos seus joelhos, empurrando-o com suas mãos; sem resistência o ancião desmorona. Decorrido algum tempo (ambos os verbos são empregados no passado *infectum*), Aquiles, com suas mãos, contrastando com a primeira atitude, levanta o ancião para restabelecê-lo.

A ordem das coisas volta ao natural. Os gestos aqui empregados por Homero dão a plasticidade da cena. O silêncio impera. Nenhuma palavra, entre eles, dita a sequência dos gestos. Tudo segue naturalmente o movimento que vai das lágrimas ao compadecimento. Cada um com suas próprias dores, mas com sentimentos universais. A alma humana revela-se a mesma.

Entre as duas cenas anteriores, um discurso não menos emotivo é proferido por Príamo. O discurso alcança seu efeito na última cena, após a qual se seguirão novos discursos, que aumentarão a tensão. Com nitidez, as cenas acima demonstram como Homero suspende a ação para detalhar os entornos e apresentar íntimos caracteres de suas personagens. Não há, entretanto, total imobilismo. A intercalação de discursos constrói cenas mais vívidas, mas não menos caracterizadoras.

Outra passagem mostra-nos um pouco mais do artifício homérico de modo ainda mais sofisticado. Agora, já na *Odisseia*, no canto V, a deusa Atena solicita ao seu pai que Odisseu possa retornar a Ítaca, deixando a ilha que habita com a ninfa Calipso. Não mais pelo olhar onipotente do poeta, mas, pelo olhar do mensageiro Hermes, é possível vislumbrar duas cenas que contrastam entre si e preparam uma cena de despedida entre Odisseu e Calipso:

mas quando chegou à ilha que está longe,
lá tendo chegado do mar cor de violeta, à terra
ia, até que chegou a uma grande gruta, na qual a ninfa
de belas tranças habitava, e ele a encontrou lá dentro.
Um grande fogo sobre a lareira ardia, ao longe um odor
De lenha de cedro e de incenso exalou pela ilha,
Espalhando-se, e dentro ela, cantando com linda voz,
Lançando-se sobre um pano dourado, uma peça urdia.
Um arbusto em torno da caverna cresceu frondoso:
Amieiros, choupos e ciprestes perfumados.
Lá, aves de asas compridas construía ninhos:
Corujas, falcões e corvos marinhos tagarelas,
Às quais as obras marítimas proveem.
E em torno da própria gruta funda se estendera
Uma vistosa vinha, com frondosos cachos de uvas.
Próximo, quatro fontes fluem com água clara,
Vizinhas percorrendo uma próxima da outra.
Em torno, suaves campos de violeta e de aipo
Floresciam. Ali, então, um imortal também, chegando,
Contemplaria, tendo visto e se deleitado, em sua mente.

ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἀφίκετο τηλόθ' ἐοῦσαν,
 ἔνθ' ἐκ πόντου βὰς ἰοειδέος ἡπειρόνδε
 ἦϊεν, ὄφρα μέγα σπέος ἵκετο, τῷ ἔνι νύμφῃ
 ναῖεν ἐϋπλόκαμος· τὴν δ' ἔνδοθι τέτμεν ἐοῦσαν.
 πῦρ μὲν ἐπ' ἐσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὁδμὴ
 κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὁδῶδει
 δαιομένων· ἢ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὅπῃ καλῇ
 ἰστὸν ἐποιομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινεν.
 ὕλη δὲ σπέος ἀμφὶ πεφύκει τηλεθόωσα,
 κλήθρη τ' αἰγαιρός τε καὶ εὐώδης κυπάρισσος.
 ἔνθα δέ τ' ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο,
 σκῶπές τ' ἰρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορώναι
 εἰνάλιναι, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.
 ἢ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο
 ἡμερὶς ἡβώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσι.
 κοῆναι δ' ἐξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῷ,
 πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη.
 ἀμφὶ δὲ λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἠδὲ σελίνου
 θήλεον. ἔνθα κ' ἔπειτα καὶ ἀθάνατός περ ἐπελθὼν
 θήσασαιτο ἰδὼν καὶ τερφεῖν φρεσὶν ἦσιν.
 (*Odysseia*, Canto V, v. 55-74).

Hermes é o nosso guia. O que se vê é o que ele vê. O poeta se exime de descrever a passagem por si mesmo. Entre prados, pássaros e riachos, o antro é descrito com simplicidade. A descrição do entorno, sem exageros, pode ser considerada o início do impulso bucólico.¹²⁶ Tudo está em perfeito estado de ânimo. Calipso, sem percebê-lo, trabalha no tear, externando seu contentamento com *linda voz* (ὅπῃ καλῇ).

Homero, nesse trecho, mostra-se, mais uma vez, como o mestre do contraste. Não só a mensagem de Hermes se revelará duríssima para Calipso, como também, na cena que sucede a essa passagem, o poeta em breves versos representa o mundo oposto ao da deusa, o mundo de Odisseu:

¹²⁶ Boléo, definindo o cenário pastoril dos idílios bucólicos, nos diz que “é relativamente simples e quase uniforme, o que não é para admirar, atento ao carácter convencional da bucólica. Ele não comporta vastas perspectivas: um rochedo, a espessura verde de um bosquezinho, constituem o seu fundo ordinário; uma fonte, um regatozinho, ocupa geralmente o centro; nas suas margens estende-se um tapete de erva verde; alguns pinheiros, olmos, choupos, carvalhos, compõem uma abóbada de folhagem; as aves chilreiam nos ramos, os insectos sussurram, a água murmura correndo sobre as pedras.” (Boléo, 1936, p.54).

Então, não encontrou lá dentro Odisseu magnânimo,
 Mas esse, estando sentado, chorava em ponto afastado,
 Puindo o coração com lágrimas, lamentos e dores,
 Espreitava o límpido mar, vertendo lágrimas.

οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσῆα μεγάλητορα ἔνδον ἔτετμεν,
 ἀλλ' ὅ γ' ἐπ' ἀκτῆς κλαῖε καθήμενος, ἔνθα πάρος περ,
 δάκρυσι καὶ στοναχῇσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων
 [πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων].
 (*Odisseia*, Canto V, v. 81-84).

O antagonismo entre as duas cenas alcança o máximo grau nesta descrição. Compreende-se essas cenas em sua completude, quando se aloca uma ao lado da outra, como faz o poeta. Ao contrário da cena da *Iliada*, essa não possui nenhum diálogo intercalado entre elas. A comparação entre as duas imagens é imediata e revela profundamente o universo mental das personagens. A cisão foi preparada antes do próprio discurso de Hermes. Cada personagem já habitava mundos completamente diferentes.

Tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, constata-se momentos que correspondem a genuínas cenas de caracteres, mas essas não são as únicas. A *Odisseia* possui mais cenas como essas, por não se passar em um campo de batalha, onde quase tudo é ação. A interrupção da ação não é completa, mas suspende em certa medida a mobilidade, a fim de que possa produzir maior emoção na sequência narrativa.

Através dessas cenas de caracteres, o mesmo artifício, produzir emoção, também foi empregado pelos trágicos em suas narrativas. Na tragédia, a sequência de imagens não é tão flagrante, como na épica homérica. A dificuldade reside em apresentar cenas, que não destoem da ação principal no palco, mas que ao mesmo tempo adentrem em planos, que denunciem laços afetuosos, confidências, gestos e emoções. Tais cenas podem ser representadas por uma personagem, através de monodias líricas, ou por duas ou mais

personagens em diálogos que se conectam para produzir momentos quase estáticos na ação trágica.

Dentre os três principais trágicos, Eurípides mostrou-se um grande condutor desse *páthos* (πάθος)¹²⁷ em suas tragédias. Suas cenas são trabalhadas para momentos específicos dentro de seus enredos. Cada personagem, assim que ela entra em cena, possui uma carga emotiva que é descarregada no enredo.

Em sua *Ifigênia em Áulis*, duas cenas são apresentadas para se entrelaçarem com o momento crucial da peça: o discurso de aceitação do sacrifício, pelo qual Ifigênia, filha de Agamenon, seria morta. As duas cenas apresentam Ifigênia em relação afetuosa com o pai que, em um primeiro momento, apresentava-se atordoado por ter de fazer o sacrifício e firme, num segundo momento, por ter decidido fazê-lo.

Logo em sua chegada ao acampamento, Ifigênia se manifesta:

Ó mãe, tendo corrido a sua frente - não te encolerizes –
Em torno ao peito de meu pai lançarei o meu peito.
Eu desejo, ó pai, aos teus peitos,
Tendo me adiantado, lançar-me, por tanto tempo:
Reclamo, pois, seu olhar – não te encolerizes -

ὦ μήτερ, ὑποδραμοῦσά σ' – ὀργισθῆις δὲ μή –
πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τὰ μὰ προσβαλῶ.
ἐγὼ δὲ βούλομαι τὰ σὰ στέρν', ὦ πάτερ,
ὑποδραμοῦσα προσβαλεῖν διὰ χρόνον·
ποθῶ γὰρ ὅμμα <δῆ> σόν· ὀργισθῆις δὲ μή.
(Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 631-637).

O desembarque, naquele momento, indesejado por Agamenon, ocorre, não obstante suas tentativas para impedir a chegada de sua filha e de sua

¹²⁷ É necessário esclarecer que o termo *páthos* (πάθος), neste trecho, corresponde não à definição de um dos momentos do enredo aristotélico que se concentra especificamente sobre o momento a ação catastrófica, mas ao uso retórico do discurso que atravessa todo o enredo, denunciando estados emocionais de suas personagens. A essa palavra, podemos atribuir como sinônimo o sentido de emoção.

esposa, Clitemnestra. A cena é patética ao se referir à expressão do amor de uma filha a um pai. O tema também é universal. No primeiro e no último verso, a mesma preocupação é atestada para os pais, Ifigênia não pretende encolerizá-los com o seu ato. A obediência define o estado de espírito de Ifigênia. Mas em uma ação tão patética, os sentimentos parecem que não se correspondem. Ifigênia requisita, reclama o olhar do pai, que talvez estivesse alhures, por não poder suportar o encargo que a deusa Ártemis lhe havia atribuído, sacrificar sua filha.

Depois desse primeiro encontro entre as duas personagens, outro de mais intensidade acontecerá entre pai e filha. No segundo, o estado emocional de Agamenon era diferente daquele primeiro. O rei já estava decidido a sacrificar sua filha em prol da causa grega. Ifigênia, por outro lado, já sabia que estava ali para ser sacrificada. Tal como a situação, o tom do discurso é outro, mas evoca novamente cenas familiares entre os dois:

Eu, a primeira, te chamei pai e tu a mim, filha:
A primeira que pôs em teus joelhos o corpo,
Belas carícias dei e recebi em troca.
A tua fala era esta: “então eu, ó filha, a ti
Feliz, na casa de um varão, verei,
Vivendo e florindo de modo digno de mim!
O meu, por sua vez, era (estando agarrada em seu
Joelho, no qual agora toco com a mão) este:
E então o que eu te dizia? Por acaso, velho receber-te-ei
Em queridas hospitalidades de minha casa, ó pai,
Restituindo-lhe os ternos cuidados contra as penas!
Dessas palavras eu tenho lembrança,
Mas tu já te esqueceste, e matar-me desejas.

πρώτη σ' ἐκάλεσα πατέρα καὶ σὺ παῖδ' ἐμέ·
 πρώτη δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμὸν
 φίλας χάριτας ἔδωκα κἀντεδεξάμην.
 λόγος δ' ὁ μὲν σὸς ἦν ὅδ'· Ἔρᾳ σ', ὦ τέκνον,
 εὐδαίμον' ἀνδρὸς ἐν δόμοισιν ὄψομαι,
 ζῶσάν τε καὶ θάλλουσάν ἀξίως ἐμοῦ;
 οὐμὸς δ' ὅδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης
 γένειον, οὗ νῦν ἀντιλάζυμαι χερί·
 τί δ' ἄρ' ἐγὼ σέ; πρέσβυν ἄρ' ἐσδέξομαι
 ἐμῶν φίλαισιν ὑποδοχαῖς δόμων, πάτερ,
 πόνων τιθηνούς ἀποδιδούσά σοι τροφάς;
 τούτων ἐγὼ μὲν τῶν λόγων μνήμην ἔχω,
 σὺ δ' ἐπιέλησαι, καὶ μ' ἀποκτεῖναι θέλεις.
 (Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 1220-1232).

Através de discursos analépticos, Ifigênia recria o ambiente feliz e distante de sua relação com o pai, em momentos íntimos. A primeira parte do discurso prolonga a situação, na qual ela se encontra neste exato momento. Pelas posições, percebe-se que ela está postada como uma suplicante, agarrada aos joelhos do pai e ironicamente ela rememora o mesmo gesto, como a primogênita, quando recebia carinhos do pai na infância.

Seu discurso é bem específico em suas partes, mas formam um todo muito bem definido em oposição à situação atual. As partes desse discurso dispõem as três idades: como criança, noiva e mulher mais velha que retribui os cuidados de uma boa criação. Essa disposição evoca a ordem natural da vida que estava prestes a ser quebrada. Os momentos evocados pela personagem perfazem uma relação de harmonia e sucedem-se como quadros desejáveis de uma existência serena. Por fim, o discurso de Ifigênia traz à tona imagens existenciais, que não lhe pertencem mais, além de evocar também a idade na qual o próprio pai jamais chegaria, a velhice.

As descrições do trecho acima são claras ao rememorar cenas da vida íntima entre o pai e a filha, além de dimensionar a dor da personagem em um

momento crucial da narrativa. Diferentemente do exemplo analisado na *Odisseia*, esta cena é caótica. Os quadros de concórdia familiar entram em choque com o acampamento militar, no qual as duas personagens se encontram. Mas essa situação só pode ser inferida. A descrição do lugar, em que eles estão, não se manifesta em seu discurso, mas está dispersa pelo enredo da peça. As vantagens da épica em relação à tragédia residem no olhar do narrador que pode descrever cenas completas, enquanto a tragédia só pode conectar descrições tais como aquelas, com doses de bucolismo, em passagens tais como nos cantos líricos entoados por algumas personagens.

Na mesma obra e na sequência dessas duas cenas, Ifigênia entoa uma monodia lírica que busca a causa de seus tormentos, chegando até Páris e inocentando seu pai Agamenon da responsabilidade do sacrifício:

Jamais tu deveste, entre
Bois, o pastor Alexandre,
Tendo-o alimentado, ter criado
Entre água límpida, onde fontes
Das ninfas jazem,
Um prado germinante entre brotos
Recentes e flores de rosas
Floresciam e recolhiam-se jacintos para deusas.

μή ποτ' ὠφελος τὸν ἀμφὶ
βουσι βουκόλον τραφέντ'
'Αλέξανδρον οἰκίσαι
ἀμφὶ τὸ λευκὸν ὕδωρ, ὅθι κρηναί
Νυμφᾶν κεῖνται
λειμών τ' ἔρνεσι θάλλων
χλωροῖς καὶ ῥοδόεντ'
ἄνθε' ὑακίνθινά τε θεαῖς δρέπειν· (...)
(Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 1291-1299).

No canto entoado por Efigênia, ao evocar o causador dos males presentes e vindouros, o *locus amoenus*¹²⁸ é o que dá o tom de contraste entre o lugar plácido, onde Páris foi nutrido, com o acampamento militar, no qual ela se encontra agora. Os mesmos elementos encontrados na descrição homérica, aqui também estão também presentes, ainda que a descrição contenha um tom emocional, que destoa do imobilismo encontrado na cena homérica. A descrição da paisagem tem por função aprofundar o conflito iminente, opondo lugares, pessoas, situações.

O que se destaca em todas essas cenas analisadas é sobretudo o grau de imobilismo que as define como *cenar de caracteres*. Ainda que não haja a completa separação entre as ações principais e essas ações secundárias, denota-se de sua composição um nível de dramaticidade que influenciará outra ação mais contundente dentro do processo narrativo. Em um grau menor de evidência, essas cenas contrastam objetos, pessoas e situações. O próprio contraste é uma técnica de caracterização que merece um olhar mais aprofundado.

3.2. Objetos Físicos, Estáticos e Dinâmicos.

Alguns objetos dentro da narrativa possuem grande força simbólica. Tal presença no campo visual narrativo pode, por um lado, acarretar mudanças no enredo; por outro, apenas atribuir significado específico às personagens, que estabelecem relações diretas com os objetos. Tomachevsky já havia apontado essa dinâmica de objetos funcionais dentro da narrativa. Para ele, um objeto inserido na narrativa cumpre uma função estática, se o objeto não incide sobre

¹²⁸ O *Locus Amoenus* é um lugar comum na literatura. Segundo Curtius, “é uma bela e ensombrada nesga da Natureza. Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito o sopro do vento.” (Curtius, 1957, p.202).

alguma ação no enredo; por outro lado, pode ser considerado dinâmico se desempenha uma função específica dentro do enredo (Todorov, 2013, p. 316).

O objeto estático é introduzido na narrativa para incidir em um plano mais focado, geralmente atrelado a alguma personagem, porém, às vezes, produz um efeito particular sobre um grupo, aproximando-se da técnica de *comparação* (σύγκρισις) ao colocar sobre o mesmo ponto de vista duas personagens.

Essa íntima relação entre a personagem e o objeto, quando desconectada da ação, produz fortes traços de caracterização, pois a força do objeto não incide sobre uma ação, mas sobre seu portador ou possuidor. Dessa forma, esses objetos podem revelar facetas de personagens que vão de estados mentais a meras tipificações, instauradas pelo significado simbólico do objeto.

Griffin, em *Homer on life and death*, aludindo a essa técnica homérica, esclarece que “*em tais cenas, vemos um gesto ou um quadro que traz plenamente as implicações e a importância do evento, e observamos o poeta usando simples atos e objetos físicos para transmitir um significado emocional.*” (Griffin, 1983, p.03). Ainda que o interesse de Griffin sejam as cenas que produzem grandes contrastes entre as personagens, os efeitos causados pelo contraste são produzidos por objetos que imediatamente ressaltam seus aspectos mais significativos. O contraste, nessas cenas, é indireto e sua força contrastiva reside mais nos objetos do que nas qualidades específicas das personagens. Entretanto, nem sempre os objetos colocam em evidência uma comparação entre personagens, por vezes eles apenas ressaltam qualidades de seus possuidores.

Na *Ilíada*, logo em seus primeiros cantos, Homero coloca em evidência um objeto cujo significado, mesmo para quem desconhece alguns aspectos da cultura grega arcaica, é bem claro na narrativa: o cetro, ou seja, a posse do poder de comandar ou falar na *Ágora*.¹²⁹ No Canto I, Aquiles, enfurecido por

¹²⁹ “Esse *skêptron* é em Homero o atributo, dos arautos, dos mensageiros, dos juízes, todos aquelas figuras que, por natureza e por ocasião, estão revestidas de autoridade. Passa-se o

causa da querela com Agamenon, profere um juramento no conselho por meio do cetro que lhe confere total validade ao juramento diante das convenções do conselho:

Por este cetro, que nunca mais folhas e brotos
Gerará, quando primeiramente um tronco nas montanhas deixou,
Nem florescerá, pois em torno dele o bronze lascou
As folhas e a casca; e agora, por sua vez, os filhos dos Aqueus
Em suas palmas o portam, justos, eles que as coisas justas
De Zeus observam (...)

ναὶ μὰ τόδε σκήπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους
φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γάρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε
φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτὲ μιν νῖες Ἀχαιῶν
ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
πρὸς Διὸς εἰρύαται· (...)
(*Ilíada*, Canto I, v. 234/ 239).

Aquiles, antes do juramento, reproduz toda a genealogia do cetro que neste momento porta em suas mãos. Aqui o foco não recai sobre a sucessão do cetro, mas sobre a sua origem. Aquiles ignora a sucessão do poder deliberadamente, não atribuindo honra a Agamenon, mas dando ênfase ao seu aspecto social, de maneira que aqueles que o portam tenham necessariamente de ser *homens que observam a justiça* (δικασπόλοι) e que profiram suas sentenças para que sejam *justas* (θέμιστας). Aquiles enaltece, em seu juramento, a função que o cetro desempenha junto àquele que o detêm, porém indiretamente coloca em evidência a injustiça prestes a ser cometida por Agamenon. Como bem notou Griffin, “o cetro é para ser sustentado por aqueles que administram a justiça: ele está sofrendo uma injustiça.”¹³⁰

skêptron ao orador antes que ele comece seu discurso e para lhe permitir falar com autoridade. O “cetro” em si é um bastão do viajante, do mendigo. Torna-se augusto quando está nas mãos de um personagem real, como o cetro de Agamenon, a respeito do qual o poeta enumera todos os que o receberam, remontando até Zeus.” (Benveniste, 1995, p.30).

¹³⁰ “The sceptre is to be held by those who administer justice: he is suffering injustice.” (Griffin, 1983, p.11).

O contraste, entre a função social do cetro e a situação inicial, a partir da qual a *Ilíada* começará sua narrativa, é evidente: Agamenon não poderia portar o cetro, pois, segundo o argumento indireto de Aquiles, ele é injusto. O cetro aqui é a medida do caráter de Agamenon que o possui, sem poder possuí-lo de fato, se o argumento de Aquiles é válido para aqueles que portam o cetro. Assim, na continuação do argumento, após jurar que se afastaria da guerra, Aquiles termina seu juramento emocionado, ao vaticinar sobre os sofrimentos que Heitor causará aos Aqueus e sobre o arrependimento que Agamenon terá por sua atitude desonrosa: *“assim disse o Pélida, e lançou ao chão o cetro,/ entremeado com nós dourados, e ele sentou-se.”*¹³¹

A atitude de Aquiles nega, após ter dado tanta ênfase sobre o cetro, o seu discurso. Neste caso, Aquiles é caracterizado em vista de sua atitude e não de seu discurso que visava atacar Agamenon. O ato denota desprezo por um objeto que significa tanto para a ordem social, mas que por si mesmo não pode proporcionar justiça a ele. O único poder que o cetro lhe confere naquele momento é a prioridade pelo discurso.

O contraste entre um Aquiles, injustiçado, e um Agamenon, injusto, é ressaltado pelo direito do possuidor ao cetro, ainda que outras noções como *honra* (τιμή) e *prêmio* (γέρας) sejam necessárias para um entendimento completo do conflito.¹³² O cetro é o objeto que atravessa esse conflito carregado de um simbolismo, que implica não só os atos de quem o possui, vinculando-o ao plano da justiça divina, mas também à sua função, em uma assembleia, que é a de dar voz ao seu portador. A oposição entre as duas personagens é totalmente atravessada pela representação do cetro dentro do conflito em andamento.

¹³¹ “Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίῃ / χρυσείοις ἦλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός” (*Ilíada*, Canto I, v. 245/246).

¹³² O prêmio (γέρας) “trata-se, em princípio, de uma atribuição extraordinária reservada de direito ao rei, notadamente uma parte especial do botim e vantagens materiais oferecidas pelo povo: lugar de honra, os melhores pedaços de carne, taças de vinho.” A honra (τιμή) “é, pois, o apanágio da condição régia: conferida pelos homens e pelos deuses, ela abrange ao mesmo tempo manifestações de apreço e respeito e também vantagens materiais.” (Benveniste, 1995, p.46-51).

Quanto ao segundo domínio do cetro, o de conferir a prioridade para se discursar em uma assembleia, o objeto é descrito, no Canto II, onde se realiza uma assembleia entre os gregos de acordo com a sua sucessão. Na cena, Agamenon levanta-se na assembleia:

(...) Tendo o cetro que Hésteto esforçou-se, ao produzir.
 E Hésteto deu ao deus, soberano Crônida,
 Em seguida Zeus deu ao forte matador de Argos,
 E Hermes soberano deu a Pelops, domador de cavalos,
 Em seguida, por sua vez, Pelops deu a Atreu, pastor de povos,
 Atreu, morrendo, deixou a Tiestes de muito rebanhos,
 Em seguida, por sua vez, Tiestes deixou a Agamemnon, que o retoma,
 E reina em muitas ilhas e em toda Argos.

(...) σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.
 Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίῳ ἀνακτι,
 αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ ἀργεῖφόντῃ·
 Ἑρμείας δὲ ἀναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ,
 αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρεΐ ποιμένι λαῶν,
 Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ,
 αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι,
 πολλῇσιν νήσοισι καὶ Ἀργεῖ παντὶ ἀνάσσειν.
 (*Ilíada*, Canto II, v. 101-108)

O objeto possui duas relações de transferência expressas pelos verbos *dar* (δίδωμι) e *deixar* (λείπω). Entre os deuses, naturalmente, o objeto é dado de acordo com a sua produção e transferência: Hésteto, o deus ferreiro, o fabrica, dando a Zeus, o soberano que, conferindo-lhe poder, por sua vez transmite a Hermes, o mensageiro, cuja relação com os homens é direta. Entre os homens, Pelops, pai de Atreu e Tiestes, dá o cetro para Atreu, o mais velho, que será tomado por Tiestes, após o seu assassinato. Por último, Agamenon, filho de Atreu, o *retoma* (φορέω), depois de reconquistar o trono de Argos. Nessa sumária exposição, o cetro é centro dos versos, denotando frente ao efêmero fenômeno de vida e morte, a permanência do poder nas mãos de quem o possui. O poder que o cetro, atribuído pelos deuses imortais, confere aos seus possuidores, o coloca acima da vida dos homens.

No canto II, Zeus, desejando honrar Aquiles, envia a Agamenon um sonho doloso no qual incita Agamenon a ir imediatamente para a guerra, se ele desejasse tomar Troia. O rei, ao acordar, *“tomou o cetro paterno imperecível para sempre”*¹³³ e dirigiu-se à assembleia dos homens. Congeminando também um dolo, reúne os chefes das armadas gregas e transmite seu plano: incitar as hostes à guerra cruenta. O discurso de Agamenon contém três partes: a deliberação de Zeus de não permitir a tomada de Troia; a vergonha vindoura, pela não tomada de Troia face ao reduzido exército troiano em comparação com o grego e os longos anos de guerra, avivando-lhes a saudade das mulheres e dos filhos. Por último, uma exortação¹³⁴: *“fujamos com as naus para a amada terra pátria/ pois ainda não tomaremos Troia, de largas vias.”*

Ao invés de causar a ira no exército pela desonra de voltar sem tomar Troia e, principalmente sem conquistar os despojos, o efeito foi contrário. O exército corria aos gritos para as naus, chegando a tirar os suportes das naus para voltarem à pátria. Depois da intervenção de Palas Atena, entra em cena Odisseu e *“ele, vindo ao encontro do Átrida Agamenon / recebeu dele o cetro paterno, imperecível para sempre / com ele caminhou em direção às naus dos Aqueus, de brônzeas túnicas.”*¹³⁵

Odisseu é introduzido no canto paralelamente ao Átrida. A transferência do cetro é a transferência do poder, e neste caso, da autorização para discursar. A total falta de habilidade discursiva de Agamenon cede lugar ao hábil discurso de Odisseu que, antes de proferir suas convincentes palavras, precisou acalmar os ânimos da tropa, para que pudesse ser ouvido por todos. Assim, Odisseu, incitado por Atena, sai por entre o exército, utilizando o cetro efetivamente: aos nobres dirige-lhes *palavras suaves* (ἀγανοῖς ἐπέεσσιν) para os dissuadir a voltar

¹³³ (Ilíada, Canto II, v. 46): εἴλετο δὲ σκῆπτρον πατρῷον ἄφθιτον αἰεὶ.

¹³⁴ (Ilíada, Canto II, v. 140/141): “φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν· / οὐ γὰρ ἔτι Τροίην αἰρήσομεν εὐρυάγριαν.”

¹³⁵ (Ilíada, Canto II, v.185/187): αὐτὸς δ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονος ἀντίος ἐλθὼν / δέξατό οἱ σκῆπτρον πατρῷον ἄφθιτον αἰεὶ / σὺν τῷ ἔβη κατὰ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

à assembleia; aos homens do exército, *o homem do povo* (δήμου ἄνδρα), Odisseu *bate-lhes com o cetro* (τὸν σκίπτῳ ἐλάσασκεν).

Os atos de Odisseu são totalmente dirigidos para aplacar a turba, que se descontrolara após o discurso de Agamenon. O uso do cetro por Odisseu ultrapassa a mera convenção do discurso na assembleia, servindo-lhe como instrumento de agressão física para aplacar a ruidosa turba. O cetro, de novo, está no foco da ação.

Depois de ter acalmado a assembleia e ter feito novamente uso do cetro como instrumento de agressão para calar Tersites, homem do povo, que ainda não havia silenciado, Odisseu discursa, ressaltando quase os mesmos pontos do discurso de Agamenon: primeiro, engrandece Agamenon perante o exército, lembrando-lhes da promessa feita anteriormente, a promessa de saquear Troia; minimiza a saudade dos homens, que estão quase dez anos em guerra; menciona a vergonha de voltar da guerra sem despojos; acrescenta o prodígio de que todos eram testemunhas, que no décimo ano tomariam Troia; por último, exorta-os: *“mas, vamos, permaneçei todos os Aqueus de belas grevas/ até que a grande cidade do próprio Príamo tomemos.”*¹³⁶

A imediata comparação entre os dois heróis é consumada pelo objeto que ambos portam. O cetro confere o mesmo poder aos seus portadores, estabelecendo um paralelo imediato entre os discursos e seus respectivos efeitos em cena. Mais do que a transferência do poder de voz na assembleia, o cetro permite que o quadro, no qual as personagens estão inseridas, seja compreendido como o mesmo. A caracterização das personagens, naquela situação da assembleia, ganha maior força não somente pelo paralelo que o objeto estabelece entre elas, mas também porque as iguala perante a cena.

¹³⁶ (*Ilíada*, Canto II, v.331/332): ἀλλ' ἄγε μῖνεντε πάντες ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοὶ / αὐτοῦ εἰς ὃ κεν ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἔλωμεν.

Vários outros objetos são portadores de significados. Outro objeto carregado de simbolismo para os gregos são as roupas. Na *Odisseia*, percebe-se a cultura grega com um olhar mais próximo das minúcias do cotidiano. Em diversas passagens da épica homérica, são encontrados heróis vestindo túnicas, mantos, peles de animais e outros adereços que os vinculam a uma cultura aristocrática que se expressa e se afirma em suas posses.

A mesma importância, que o cetro confere àquela cena da assembleia, por sua presença simbólica, também se pode perceber na chegada de Odisseu em Ítaca, com uma única diferença: a roupa caracteriza uma única personagem, seu portador; o cetro, porém, por sua possibilidade de cessão, coloca em relação uma ou mais personagens que estão em posse dele.

Dois episódios marcam a chegada de Odisseu em lugares distintos: o primeiro episódio é o da chegada de Odisseu à ilha dos Feáceos, povo que o levaria até Ítaca; o segundo episódio é a sua chegada em Ítaca. A vestimenta de Odisseu em ambos lugares representará seu estrato social e sua identidade. Há um paralelo muito forte entre as duas chegadas. No Canto VI, na ilha dos Feácios, Odisseu aparece totalmente nu e coberto de sal, diante da princesa Nausica, que lavava roupas na região onde ele se encontrava. Após o encontro, inesperado, entre os protagonistas na cena, a primeira coisa oferecida pela princesa são roupas, em seguida, todas as outras coisas que um suplicante deveria receber em tais condições.

A hospitalidade¹³⁷ é o costume vigente entre aquele povo, os Feácios. Assim, Odisseu “colocou ambas as vestes que lhe forneceu a virgem não desposada.”¹³⁸

¹³⁷ “O vínculo de hospitalidade era de outra natureza (...). O indivíduo que tinha um *xenos* numa terra estrangeira – e toda a comunidade alé da sua era solo estrangeiro – possuía um substituto efetivo dos parentes, um protector, um representante e um aliado. Dispunha de um refúgio se lhe fosse necessário fugir de casa, um armazém onde se abastecer quando era obrigado a viajar e uma reserva de homens e de armas em caso de combate. Todas estas relações eram pessoais, mas, entre os senhores poderosos, o pessoal fundia-se com o político, e as relações de hospitalidade eram a versão homérica, ou as precursoras, das alianças militares e políticas.” Finley, M.I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, 1982. Pg. 98.

¹³⁸ *Odisseia*, Canto VI, (v. 227): “ἀμφὶ δὲ εἴματα ἔσσαθ' ἃ οἱ πόρε παρθένος ἀδμής,”.

Ao chegar ao palácio de Alcino, rei dos Feáceos, pai de Nausica, Odisseu pede que lhe seja concedido transporte como naufrago que é. Da parte do rei, Odisseu conseguiu o que desejava, o transporte para seu reino. Mas a rainha Arete, ali presente, suspeitava do estrangeiro, *“pois, reconheceu a capa e a túnica, tendo visto as belas vestimentas, as quais ela mesma teceu com suas servas.”*¹³⁹

O pedido de Odisseu, neste momento, corre um sério risco de ser mal interpretado, pelo fato de que Odisseu não está caracterizado, como náufrago, da forma como ele se apresentara, agravado também pelo fato de a própria rainha ter reconhecido a sua vestimenta, o que o caracterizaria como um falsário¹⁴⁰. A contradição é percebida pela rainha Arete que, então, pergunta ao herói *“quem és dentre os varões e de que lugar? Quem lhe deu estas vestimentas? Na verdade, não dizias ter chegado aqui, vagando sobre o mar?”*¹⁴¹ A partir desse momento, Odisseu começa a contar a sua desventura, sem se dar a conhecer totalmente.

Homero constrói uma pequena trama a partir da vestimenta do herói que coloca em risco a sua estadia entre os Feácios por não se revelar completamente aos hospedeiros. A vestimenta, nesse caso, não lhe atribui um prestígio social, mas o coloca em apuros, por não se coadunar com a imagem, com a qual ele se apresentara ao rei Alcino. Na verdade, a vestimenta descaracteriza Odisseu por ser imprópria para um náufrago.

Outro episódio, em que a vestimenta possui um valor social mais evidente, é o da chegada do herói a Ítaca. Odisseu, ao chegar, não poderia ser reconhecido nem pelos familiares nem pelos pretendes ao seu reino, os quais ele deveria matar. A deusa Palas Atena o transforma:

¹³⁹ (*Odisseia*, Canto VII, v. 234/235): ἔγνω γὰρ φᾶρός τε χιτῶνά τε εἵματ' ἰδοῦσα / καλὰ, τὰ ῥ' αὐτὴ τεῦξε σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξί.

¹⁴⁰ O medo da pirataria é um temor constante na *Odisseia*.

¹⁴¹ (*Odisseia*, Canto VII, v. 238/239): τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; τίς τοι τάδε εἵματ' ἔδωκεν; / οὐ δὲ φῆς ἐπὶ πόντον ἀλώμενος ἐνθάδ' ἰκέσθαι;

Envelheceu-lhe a bela pele sobre os membros flexíveis,
 Destruíu da cabeça os loiros cabelos, e uma pele
 De velho em todos os membros colocou,
 Irritou-lhe os olhos que anteriormente eram tão belos.
 Em torno dele, lançou uma péssima túnica e outro trapo,
 Farrapos imundos, enegrecidos com péssimo fumo,
 Em torno dele, assentou uma grande pele de um veloz veado,
 Esfolada; deu-lhe um cajado e um vergonhoso alforje,
 Muito esfarrapado, e havia uma correia retorcida nele.

κάρψε μὲν οἱ χρóa καλὸν ἐνὶ γναμptoῖσι μέλεσσι,
 ξανθὰς δ' ἐκ κεφαλῆς ὄλεσε τρίχας, ἀμφὶ δὲ δέρμα
 πάντεσσιν μελέεσσι παλαιοῦ θῆκε γέροντος,
 κνύζωσεν δὲ οἱ ὅσσε πάρος περικαλλέ' ἐόντε·
 ἀμφὶ δὲ μιν ῥάκος ἄλλο κακὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα,
 ῥωγαλέα ῥυπόωντα, κακῶ μεμορυγμένα καπνῶ·
 ἀμφὶ δὲ μιν μέγα δέρμα ταχείης ἔσσ' ἐλάφοιο,
 ψιλόν· δῶκε δὲ οἱ σκῆπτρον καὶ ἀεικέα πήρην,
 πυκνὰ ῥωγαλέην· ἐν δὲ στρόφος ἦεν ἀορτήρ.
 (*Odisseia*, Canto XIII, v. 430/438)

Ao lado da transformação física por que o herói passa com a finalidade de não ser reconhecido, a vestimenta também ocupa grande parte dos versos, fornecendo-nos uma ampla imagem do herói. Mais do que uma simples transformação, a vestimenta de Odisseu o coloca na parte mais baixa do estrato social de seu reino, onde ele deveria não só livrar-se dos pretendentes que lhe ameaçavam as posses, mas também reconquistar a sua própria mulher, e tornar-se novamente a figura proeminente de Ítaca. O herói só consegue adentrar seu reino, porque é visto como inofensivo pelos nobres pretendentes. Os piores momentos pelos quais ele passa, são seus encontros com outros mendigos que disputam com ele os privilégios das sobras das mesas dos nobres.

A caracterização de Odisseu, como mendigo, revela-nos um mundo particular, face ao foco épico que é o mundo dos nobres. Nesta cena, o herói tem de lutar com outros do extrato inferior, em uma disputa odiosa com outros mendigos, para que pudesse finalmente adentrar o palácio e perpetrar a vingança contra os nobres pretendentes. Essa transformação passageira

constitui a parte essencial do dolo que Palas Atena projetara, colocando-o em mais uma dificuldade, para que alcançasse a vitória sobre a maior de suas provações, a reconquista de seu reino. Nesta cena o herói faz sua *katábasis* social.

Os objetos na épica homérica são numerosos e suas funções simbólicas nos são apresentadas de modo direto, quase sempre produzindo caracterização sobre seus possuidores. Por outro lado, a tragédia também tem se utilizado do simbolismo desses objetos nas caracterizações de suas personagens. Taplin já havia observado a força dos objetos dentro da construção trágica, ao dizer que:

(...) os objetos são importantes: eles podem definir e fundamentar os papéis das pessoas, a sua posição, o seu modo de vida. E alguns objetos congregam, especialmente através da arte do dramaturgo, associações especiais para que eles representem muito mais do que eles mesmos. Uma aliança de casamento, uma mecha de cabelo, um crânio jocoso, uma coroa vazia, um lenço manchado com morangos. E numa sociedade que está presa em papéis e cerimônias, como aquela dos Gregos, em símbolos de status, em presentes, em lembranças, em relíquias, em obras de arte, tem um lugar especialmente proeminente como pequenos repositórios de enormes associações.¹⁴²

A associação do objeto com a situação, na qual a personagem se encontra, é total. Os objetos incidem não só sobre a personagem, mas também potencializam a situação catastrófica na qual ela se encontra. A sua aparição cria uma pletora de significados que invade a narrativa.

Ésquilo, em sua tragédia *Os Persas*, sugere em vários pontos da trama, através também de vestimentas, alguns indícios caracterizadores dos seus personagens. De início, no primeiro episódio, a rainha Atossa, mãe de Xerxes, o comandante persa, relata um sonho no qual apareciam duas mulheres,

¹⁴² "(...) objects are important: they can define and substantiate people's roles, their standing, their way of life. And some objects gather, especially through the art of a playwright, special associations so that they betoken much more than themselves. A wedding ring, a lock of hair, a jester's skull, a hollow crown, a handkerchief spotted with strawberries. And in a society which is bound about by roles and ceremonies, like that of the Greeks, symbols of status, gifts, keepsakes, heirlooms, works of art have an specially prominent place as miniature repositories of huge associations. (Taplin, 2000, p.77).

belamente vestidas (εὐεΐμονε): uma *adornada com vestidos persas* (ἡ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη); a outra, com vestidos *dóricos* (Δωρικοῖσιν). Em seguida, as duas mulheres, antagônicas, são atreladas ao carro de Xerxes, como animais. Uma dentre elas aceita o jugo, a outra se rebela, arrebatando o jugo e arremessando Xerxes ao chão. Seu pai, Dario, compadecido, tenta ajudá-lo, mas Xerxes “*rasga as vestes em torno do corpo*” (πέπλους ῥήγνυσιν ἄμφι σώματι) (Ésquilo, *Os Persas*, v. 181/199).

No sonho de Atossa, as vestimentas cumprem duas funções diferentes. Em primeiro lugar, as vestes caracterizam as mulheres de acordo com a sua região, uma mulher é grega, a que não aceita o jugo, a outra é persa, contente com o jugo imposto pelo comandante. O sonho obviamente faz alusão não só à luta pela liberdade empreendida pelos gregos contra os persas, mas também à natureza do império persa, constituído em sua maioria de vassalos do rei. À rainha persa, para quem os adereços são extremamente importantes, o que mais lhe chamou a atenção no sonho foram as vestes que caracterizavam as mulheres. Já a atitude de Xerxes, perante o pai, trata-se na verdade de uma prolepse, o índice de sua derrota.

Posteriormente, conta-nos o mensageiro sobre a derrota sofrida por Xerxes, em Salamina. O coro, interlocutor do mensageiro, horroriza-se com os milhares de mortos que abundam na praia, fixando-se sobre a imagem dos corpos arrastados “*com seus mantos de dupla camada*” (ἐν διπλάκεσσιν) (Ésquilo, *Os Persas*, v. 277). Ao horror do coro é somada a nobreza das vestimentas dos mortos. O lamento do coro, ainda que muitos fossem a massa dos mortos, resume-se pelos nobres persas ali jazentes, simbolizados pelo manto nobre que vestiam. Ainda no relato do mensageiro, há a prolepse acima: Xerxes, sentado em seu trono em uma colina, vê a derrocada de sua esquadra nas águas de Salamina e, “*tendo rasgado as vestes e gritado agudamente*” (ῥήξας δὲ πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ), foge (Ésquilo, *Os Persas*, v. 475).

A alma do rei Dario, na sequência da trama, é invocada. Depois de inteirar-se sobre os descaminhos do filho, lamenta-se. Por último, profere uma série de ordens que deveriam ser cumpridas, assim que o filho chegasse. Dirigindo-se à rainha Atossa, lhe diz: *“tu, ó velha mãe querida de Xerxes, / que és decente, tendo chegado em casa e um ornamento / tomado, encontre-o, pois tudo / ele está maltratando por causa de seu sofrimento; / das coloridas vestes no corpo, transformou-as em trapos.”*¹⁴³

Dentre as coisas urgentes que se deveriam fazer à chegada de Xerxes, somente a duas Dario atribui importância: acalmá-lo com palavras maternas e adorná-lo com bela vestimenta. A importância atribuída, neste trecho, à veste por Dario, a quem a tragédia opunha ao filho como prudente e sábio, demonstra o tamanho da importância de tal objeto frente a uma desgraça gigantesca, a queda do império persa.

Ao final da peça, com a chegada de Xerxes, o intenso lamento do rei junto ao coro aumenta a catástrofe. Xerxes conclama o coro a sofrer junto com ele, gritando alto, arrancando a barba e ordenando-lhe: *“rasga tu a veste sinuosa com a força das mãos.”*¹⁴⁴ O desvario de Xerxes, diante da catástrofe, transforma o ato de rasgar as roupas no índice de sua loucura, tendo em vista a importância atribuída ao artefato durante toda peça.

Não há dúvidas de que Ésquilo desejou caracterizar os Persas como faustosos, requintados e suntuosos. Nem mesmo a Dario, representado na peça, como sábio, escapou-lhe o juízo da opulência estética tão bem pintada pelo dramaturgo. A oposição entre pai e filho, tal como prudente e imprudente, é diminuída pelo mesmo costume, a opulência em se vestir.

Os objetos aqui analisados nessas passagens são colocados pelos poetas em primeiro plano. A permanência do objeto em situações diferentes, com

¹⁴³ (Ésquilo, *Os Persas*, v. 832/836): σὺ δ', ὦ γεραία μητερ ἢ Ξέρξου φίλη, / ἐλθοῦς' ἐς οἶκους κόσμον ὅστις εὐπρεπὴς / λαβοῦς' ὑπαντίαζε παιδί. † πάντα γὰρ / κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι / στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.

¹⁴⁴ (Ésquilo, *Os Persas*, v. 1060): πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμᾷ χερῶν.

personagens diferentes, revela-nos que a sua carga simbólica está acima das transições na narrativa, ora ilustrando a situação com sua carga significativa, ora cedendo à personagem qualidades que lhe são intrínsecas. O uso de tais objetos na épica e na tragédia grega antiga teve ampla difusão na literatura clássica.

3.3. Monólogo Interior.

A técnica do monólogo interior espantosamente é uma técnica que se encontra já muito bem difundida desde Homero. O poeta a emprega com muita habilidade, distinguindo precisamente o momento no qual ela pode se apresentar, diferentemente das narrativas modernas que empregam o monólogo interior sem parcimônia, uma vez que o universo interior de suas personagens toma grande parte da narrativa.¹⁴⁵ Ainda entre as narrativas modernas, outro problema se configura: por vezes, a técnica do monólogo interior é confundida com outra, bem mais moderna e muito similar ao monólogo interior, o fluxo de consciência.

A similaridade entre as técnicas não passa de mera superficialidade. Ambas reproduzem o pensamento das personagens, pensamentos que nos revelam um mundo interior repleto de medos, prazeres, rancores, etc. Distam, porém, no que se referem ao modo como revelam este mundo interior. Demonstrando a diferença entre elas, Scholes nos esclarece que:

¹⁴⁵ “O monólogo interior nos artistas narrativos clássicos mostra uma série de características interessantes, algumas das quais servem para distingui-lo de manifestações mais recentes deste recurso; no entanto, muitas delas parecem haver permanecido também características suas nas formas modernas. Alguns autores que desenvolveram ou exploraram o monólogo no mundo antigo são Homero, Apolônio de Rhodes, Virgílio, Ovídio, Longo e Xenofonte de Éfeso. Mesmo estes homens, porém, que empregaram o recurso com considerável habilidade e força, usaram-no parcimoniosamente. Seu uso não era uma prática difundida na antiguidade.” (Scholes, 1977, p. 124).

“Monólogo interior” é um termo literário, sinônimo de solilóquio não pronunciado. Por conseguinte, o termo “fluxo de consciência” será empregado, (...), para designar qualquer apresentação, na literatura, dos padrões de pensamento humano ilógicos, não gramaticais, principalmente associativos. Esses pensamentos podem ser falados ou não. Como fenômeno literário, o fluxo da consciência é uma criação mais ou menos recente, com suas raízes mais óbvias na teoria lockiana dos funcionamentos da mente e na adaptação de Locke por Sterne, em *Tristram Shandy*. (Scholes, 1977, p.125).

O fluxo de consciência é muito mais sofisticado na apresentação desse mundo psicológico por ter absorvido o modo de apresentação de diversas manifestações interiores, sem a sua prévia organização em discurso. Por isso, o monólogo interior apresenta-se como um diálogo sem interlocutor, uma vez que sua estrutura segue tradicionalmente um diálogo da alma consigo mesma, apresentando, em um diálogo direto, o mundo interior da personagem de forma totalmente lógica.

Homero empregou de forma abundante a técnica do monólogo interior. Tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, observa-se que seu uso é quase sempre uma fórmula. Apesar disso, o contexto, no qual a fórmula se insere, gera novos efeitos que se não individualiza o herói, pelo menos vivifica a personagem para além de um esquema típico, repetitivo.

No canto XI, com o avanço dos Troianos, Odisseu fica encurralado pelos inimigos. Homero o situa: “*Odisseu, famoso com a lança, foi abandonado, com ele nenhum / dos Argivos permaneceu, uma vez que o medo tomou a todos/ então, Odisseu, tendo-se afligido, disse ao seu magnânimo peito:*”¹⁴⁶ O último verso é um verso formulaico, repetido nas situações em que o monólogo interior se inicia, seja qual for a situação na qual a personagem esteja inserida:

¹⁴⁶ (*Iliada*, Canto XI, v. 402/404): Οἰώθη δ' Ὀδυσσεὺς δουρὶ κλυτός, οὐδέ τις αὐτῷ / Ἀργείων παρέμεινεν, ἐπεὶ φόβος ἔλλαβε πάντας· ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν·

Ai de mim, o que soffro? Grande seria o mal se eu temesse
a turba, tendo-me assombrado. E algo mais terrível se fosse tomado
só. Aos outros Dânaos afugentou o Crônida.
Mas por que então comigo o meu caro peito disputa essas coisas?
Eu sei, pois, que os maus estão longe da batalha,
E quem for melhor na luta, a esse um grande desejo
Permanece fortemente, ou seja atingido, ou atinja outro.

ὦ μοι ἐγὼ τί πάθω; μέγα μὲν κακὸν αἶ κε φέβωμαι
πληθὺν ταρβήσας· τὸ δὲ ὀίγιον αἶ κεν ἀλώω
μοῦνος· τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;
οἶδα γὰρ ὅττι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,
ὅς δέ κ' ἀριστεύῃσι μάχῃ ἐνὶ τὸν δὲ μάλα χρεώ
ἐστάμεναι κρατερῶς, ἦ τ' ἔβλητ' ἦ τ' ἔβαλ' ἄλλον.
(*Ilíada*, Canto XI, v. 403/410).

O monólogo de Odisseu, mais do que revelar a interioridade da personagem, centra-se objetivamente sobre a sua situação. No primeiro hemistíquio, o herói, em tom de desafo, inicia o monólogo. Os versos subsequentes, através de duas orações condicionais, colocam duas situações possíveis para a ação. Um novo desabafo acontece, no verso seguinte. Mas nos últimos três versos, a decisão pela ação prudente ocorre depois de uma deliberação, que leva em conta a moral guerreira. A decisão foi tomada.

A mesma estrutura de monólogo é encontrada no Canto XVII, quando Menelau está em situação semelhante a de Odisseu. Heitor e outros Troianos aproximam-se para resgatar um troiano morto por Menelau. Inicia-se, então, o monólogo:

Tendo-se afligido, disse ao seu magnânimo peito:
 Ai de mim, se eu deixar as belas armas
 E Pátroclo, que jaz aqui por causa de minha honra,
 Temo que algum dos Dânaos, que me visse, comigo indignar-se-ia
 Mas se eu, estando só, lutar com Heitor e os Troianos,
 Sentindo-me honrado, eles me rodeariam, sendo um entre muitos,
 Para cá, a todos os Troianos conduz Heitor do elmo brilhante.
 Mas por que então comigo o meu caro peito disputa essas coisas?
 Quando o varão deseja, contra um deus lutar, com um homem,
 A quem o deus honra, rápido sobre ele grande desgraça teria caído.
 Por isso, algum dos Dânaos, que me vir, não se indignará comigo,
 Tendo fugido de Heitor, uma vez que, por vontade divina, ele luta.

ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν·
 ὦ μοι ἐγὼν εἰ μὲν κε λίπω κάτα τεύχεα καλὰ
 Πάτροκλόν θ', ὃς κεῖται ἐμῆς ἔνεκ' ἐνθάδε τιμῆς,
 μή τίς μοι Δαναῶν νεμεσῆσεται ὅς κεν ἴδῃται.
 εἰ δέ κεν Ἑκτορι μῶνος ἔων καὶ Τρῳσὶ μάχωμαι
 αἰδεσθεῖς, μή πῶς με περιστήωσ' ἕνα πολλοί·
 Τρῶας δ' ἐνθάδε πάντας ἄγει κορυθαῖολος Ἑκτωρ.
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;
 ὅππότε' ἀνὴρ ἐθέλῃ πρὸς δαίμονα φωτὶ μάχεσθαι
 ὃν κε θεὸς τιμᾷ, τάχα οἱ μέγα πῆμα κυλίσσῃ.
 τῷ μ' οὐ τις Δαναῶν νεμεσῆσεται ὅς κεν ἴδῃται
 Ἑκτορι χωρήσαντ', ἐπεὶ ἐκ θεόφιν πολεμίζει.
 (*Ilíada*, Canto XVII, v. 90/101).

A fórmula é expressa por dois versos que se repetem em ambos os monólogos: a fórmula inicial, “*tendo-se afligido, disse ao seu magnânimo peito*” (ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν) e a fórmula média, “*mas por que então comigo o meu caro peito disputa essas coisas?*” (ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;), tendo em comum também a mesma expressão “*ai de mim*” (ὦ μοι ἐγὼ). A forma, ainda que contendo mais versos do que o primeiro monólogo, segue também a estrutural geral: duas possibilidades são levantadas, uma que lhe trará honra, outra que lhe subtrairá; por último a deliberação acrescenta um agravante, do qual ele não pode escapar, a vontade dos deuses. Mais à frente, na narrativa, ele fugirá, contrastando com a ação tomada por Odisseu.

O centro do conflito é o peito, o coração ou a mente – todas essas traduções são possíveis para θυμός – que parece ter uma autonomia frente ao herói, cindindo-o em uma dupla vontade que pesa as circunstâncias de modo bem racional, antes de decidir sobre qual seria a melhor ação. Scholes nos aponta o conflito do herói:

“A psique foi dividida em duas partes que disputam pela supremacia, muitas vezes de uma maneira que sugere um conceito do ego, o qual se interessa por sua própria preservação, e um super-ego, que impele o indivíduo para uma ação aceitável. Um conceito como esse da psique dividida parece essencial ao desenvolvimento da técnica do monólogo interior e justamente este conceito é que foi aproveitado e explorado pelos seguidores de Homero na arte narrativa.” (Scholes, 1977, p.125).

Na maior parte dessas cenas, o medo é o sentimento dominante. Na *Iliada*, quase sempre o herói está acossado pelas hostes inimigas. De qualquer forma, o medo continua sendo ainda o sentimento constante em outras cenas que aparecem na *Odisseia*, porém o matiz da morte que se avizinha na *Iliada* é um pouco mais pálido aqui.

Na *Odisseia*, Homero explora situações diferentes, próprias do enredo mais diversificado da *Odisseia*, mas o intuito ainda é o mesmo: dramatizar a situação ao máximo. No canto V, Odisseu está em apuros no mar, tendo já perdido todos os seus companheiros, por causa da ira de Poseidon. Dentre os cantos da *Odisseia*, o canto V é naturalmente o canto com o maior número de monólogos interiores, não só face à dificuldade pela qual o herói passa, mas também pela falta de interlocutor em momentos terríveis. Assim, o herói, tendo chegado à praia, profere o último monólogo, dentre vários, desse canto:

Tendo-se afligido, disse ao seu magnânimo peito:
 Aí de mim, o que soffro? O que por fim agora me acontecerá?
 Se no rio eu esperar pela noite tristonha,
 Temo que, ao mesmo tempo, a terrível geada e o fecundo orvalho,
 A partir de minha fraqueza, submetam o meu peito arfante.
 E a brisa fria do rio sopra pela manhã.
 Se, por outro lado, tendo subido a elevação e o bosque obscuro,
 Entre denso arbusto, eu me deitar, e se me abandonassem
 O frio e a fadiga, o mais doce sono a mim viria,
 Temo que eu me torne então presa e butim para as feras.

ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν·
 ὦ μοι ἐγὼ, τί πάθω; τί νύ μοι μήκιστα γένηται;
 εἰ μὲν κ' ἐν ποταμῷ δυσκηδέα νύκτα φυλάσσω,
 μή μ' ἄμυδις στίβῃ τε κακὴ καὶ θῆλυς ἐέρση
 ἐξ ὀλιγηπελὶς δαμάσῃ κεκαφηότα θυμόν·
 αὔρη δ' ἐκ ποταμοῦ ψυχρὴ πνέει ἡῶθι πρό.
 εἰ δέ κεν ἐς κλειτὸν ἀναβάς καὶ δάσκιον ὕλῃν
 θάμνοισ' ἐν πυκινοῖσι καταδράθω, εἴ με μεθείη
 ῥίγος καὶ κάματος, γλυκερὸς δέ μοι ὕπνος ἐπέλθοι,
 δεῖδω μὴ θήρεσσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γένωμαι.
 (*Odisseia*, Canto V, v. 464/473).

A mesma estrutura da *Ilíada* é repetida neste passo, com uma diferença apenas: a segunda fórmula não está presente. Por outro lado, as estruturas condicionais que ampliam as possibilidades do herói se multiplicam na passagem, indicando uma estrutura mais reflexiva sobre uma situação que não é tão emergencial quanto a proximidade da morte na *Ilíada*. As duas orações que expressam temor também são bem mais reflexivas do que na *Ilíada*, reproduzindo o pensamento do herói em pormenores calculados. Entretanto, não se poderia atribuir a diferença na caracterização dos heróis, Menelau e Odisseu, à forma mais reflexiva desse monólogo, visto que na *Ilíada*, o próprio Odisseu, em situação periclitante, também se expressa em uma estrutura mais sintética.

Na *Odisseia*, porém, há outras estruturas de monólogos que, apesar das situações diferentes da *Ilíada*, expressam o mesmo sentimento de medo, receio e temor. Na sequência do canto acima, Odisseu, em estado deplorável, ao

encontrar Nausica, que permaneceu imóvel diante de sua aparição, hesitou no que faria:

(...) mas Odisseu ponderou:
 Ou se, depois que tocasse os joelhos dela, suplicaria à bela donzela,
 Ou se ainda, com doces palavras, de longe, suplicaria,
 Para que ela indicasse a cidade e roupas lhe desse.
 Então, pensando, pareceu-lhe ser mais proveitoso
 Suplicar, de longe, com doces palavras,
 Temendo que, ao tomar-lhe os joelhos, a jovem se irritasse.

(...) ὁ δὲ μερμήριξεν Ὀδυσσεύς,
 ἢ γούνων λίσσοιτο λαβὼν εὐώπιδα κόρυνην,
 ἢ αὐτῶς ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλιχίοισι
 λίσσοιτ', εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἴματα δοίη.
 ὥς ἄρα οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι,
 λίσσεσθαι ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλιχίοισι,
 μή οἱ γούνα λαβόντι χολώσαιοι φρένα κούρη.
 (*Odisseia*, Canto VI, v. 141/147).

Esse monólogo revela-nos outro tipo de estrutura presente na *Odisseia*. Quem põe à luz os pensamentos da personagem é o narrador, ainda que a estrutura seja semelhante aos outros monólogos.

A sua fórmula inicial indica uma reflexão por parte do herói que se abre em duas orações alternativas que se sucedem. A finalidade vem a seguir para completar o sentido das duas orações anteriores. Após a qual, a decisão é marcada por nova reflexão (φρονέοντι), com um juízo sobre a alternativa não escolhida. A diferença entre esses dois blocos de monólogos é que o último é bem menos formular do que o primeiro, ainda que o outro monólogo, mesmo sendo mais formular, não reduza a capacidade de se aplicado às mais diversas situações.

Na épica homérica, o monólogo interior quase sempre é introduzido pelo poeta narrador que perscruta o íntimo de suas personagens, revelando-nos seus pensamentos secretos. A poesia épica, quando comparada à poesia dramática, está em vantagem, porque, excetuando-se o coro, as personagens dramáticas

quase sempre estão em diálogos. Raras são as vezes em que uma personagem, principalmente na tragédia grega clássica, encontra-se fora do eixo do diálogo.

O solilóquio ou o monólogo não era uma técnica muito difundida entre os três principais autores da tragédia clássica. Eurípides foi quem mais se utilizou do monólogo em suas tragédias. Esse monólogo acontece em forma de canto lírico, quando proferido por uma única personagem, sendo conhecido como monodia. A monodia é a parte da tragédia que mais se aproxima do monólogo interior presente na épica. Diferentemente da estrutura deliberativa encontrada na épica, a monodia é um recurso que amplifica os sentimentos da personagem, que, de uma forma ou de outra, já estão patentes, conferindo-lhe um grau lírico e patético que, através do diálogo dos episódios, dificilmente a personagem atingiria. O efeito da monodia na tragédia é o efeito patético, que se afasta do monólogo épico, por não impelir à ação, mas por redimensionar o conflito interno da personagem.

Eurípides, através de suas personagens patéticas, deu contornos precisos a essa técnica. Na sua *Electra*, depois do prólogo que nos deixa a par de toda a situação da homônima protagonista, pode-se deparar novamente com o mesmo conflito do prólogo em linhas mais subjetivas. O tema da morte de Agamenon toma contornos extremamente sentimentais nessa monodia:

2ª Meia-Estrofe:

Ai, Ai, lacera o rosto:
 tal como um cisne melodioso
 junto aos rios correntes
 o pai, o mais amado, chama,
 perdido entre laços de rede
 dolosos, como tu, um mísero,
 ó pai, eu lamento,

ἔ ἔ, δρῦπτε κάρα·
 οἷα δέ τις κύκνος ἀχέτας
 ποταμίους παρὰ χεύμασιν
 πατέρα φίλτατον καλεῖ,
 ὀλόμενον δολίοις βρόχων
 ἔρκεσιν, ὥς σὲ τὸν ἄθλιον,
 πάτερ, ἐγὼ κατακλαίομαι,

2ª Antístrofe:

em banhos, pela última vez, banhando a pele
 nos leitos mais tristes da morte.
 Ai de mim!, ai de mim!
 Profundos são do machado teus cortes,
 Ó pai, profundos, desde Tróia, são
 Os desejos de tua morte.
 Nem com diademas a mulher te
 Recebeu nem com coroas,
 E com espadas de duplo fio de Egisto
 Uma desonra funesta tendo-lhe causado,
 desposou um doloso amante.

λουτρὰ πανύσταθ' ὕδρανάμενον χοῦ
 κοίτῃ ἐν οἰκτροτάτῃ θανάτου.
 ἰὼ μοι <ἰώ> μοι
 πικρᾷς μὲν πελέκεως τομᾷς
 σᾶς, πάτερ, πικρᾷς δ' ἔκ
 Τροίας ὁδοῦ βουλᾷς†.
 οὐ μίτραισι γυνά σε
 δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις,
 ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις λυγρὰν
 Αἰγίσθου λῶβαν θεμένα
 δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν.
 (Eurípides, Electra, v. 150/166).

Tanto a poesia épica quanto a dramática possuem suas técnicas que revelam o mundo interior da personagem. Se de alguma forma pode-se aproximar estas duas técnicas dentro de um mesmo tópico como o monólogo interior, é tão somente por causa de seu conteúdo, mas não de sua forma. O drama grego, tão devedor à épica homérica, produziu algo diferente para que de alguma forma se acessasse a psique de suas personagens. O paralelo é válido mais pelas diferenças demonstradas do que propriamente pelas semelhanças. A monodia lírica é um subproduto da lírica grega. O interior das personagens dramáticas afasta-se da objetividade do mundo para habitar os recônditos mais obscuros da mente humana.

3.4. Símile.

Os símiles têm sido estudados desde a antiguidade até a modernidade. A ininterrupta pesquisa sobre o símile gerou algumas divergências nas análises que os autores propuseram ao longo dos séculos. O símile, grosso modo, é uma comparação entre dois seres, diferentes entre si, que tem por finalidade transferir alguma qualidade ou comparar situações. A função do símile também tem sido discutida, com amplas divergências entre os autores. Clarke demonstra duas tendências entre os especialistas:

“No passado, esse preconceito levou até a estranha crença de que eles são projetados para aliviar a monotonia das repetidas batalhas; e apesar de, em anos mais recentes, se ter visto muitos estudos frutuosos do papel dos símiles na amplificação da narrativa, há lugar para mais pesquisa sobre seu significado mais profundo em relação aos temas centrais da épica.”¹⁴⁷

¹⁴⁷ “In the past this prejudice led even to the strange belief that they are designed to relieve the monotony of repeated battles; and although more recent years have seen many fruitful studies of similes role in amplifying the narrative, there is room for further inquiry into their deeper meaning in relation to the central themes of the epic.” (Clarke, 1986, p. 137).

A crença de que os símiles são uma técnica artificial para “*aliviar a monotonia das repetidas batalhas*” parece deixar de lado o poderoso efeito que o símile produz na narrativa, independente de ter sido uma interpolação tardia ou não. Shipp (Clarke, 1986, p. 133) desenvolveu em sua análise uma tipologia dos símiles que o subdivide em três tipos: em simples imagens sem desenvolvimento; em símiles que são um paralelo extenso ao cenário da narrativa; e em símiles que são alongados de forma independente ou em contraste (Clarke, 1986, p. 139). O símile simples é apenas uma comparação de algo com outro; por outro lado, os outros dois são mais extensos produzindo um paralelo imediato com a cena ou são independentes, produzindo principalmente um contraste entre o termo comparado e o termo comparante.

Esse último símile, para além de uma análise estilística, funciona também como ferramenta de caracterização. Ao se tomar como exemplo a épica homérica, a repetição de alguns símiles, em situações diferentes, cria um vínculo caracterizador. Clarke chama a atenção para essa capacidade do símile:

“O efeito é mais evidente quando um longo trecho da narrativa é pontuado por uma sucessão de símiles tematicamente vinculados: (...) o efeito cumulativo pode ser delineador junto às imagens na narrativa e os símiles de uma forma que transcende os pontos formais de comparação em suas imagens individuais.” (Clarke, 1986, p. 133).

Para Clark a comparação sucessiva entre os mesmos termos, em seu caso específico, animais e heróis, não é somente “*para amplificar a narrativa, mas para assimilar aspectos da aparência e da personalidade do guerreiro com aquelas do animal.*”¹⁴⁸ O efeito desses símiles escalonados em Homero é um de seus atributos caracterizadores. Seus heróis constantemente são comparados não só a animais como também a objetos.

¹⁴⁸ (...) “to amplify the narrative but even to assimilate aspects of the appearance and personality of the warrior to those of the animal.” (Clarke, 1986, p. 140).

É bem verdade que nem todo símile caracteriza. O segundo tipo de símile, na definição Shipp, produz, mais do que uma simples analogia, como transferência de qualidades, uma imagem que ilumina a compreensão do termo comparado por meio do comparante. Assim, em Homero, por exemplo, ao lidar com a magnitude do exército Aqueu, que dificilmente poderia ser abarcado por uma simples descrição no momento em que se reunia, o poeta emprega um símile que, em poucos versos, dá a total dimensão do exército:

(...) O exército concentrava-se.
Tal como saem a raça das numerosas abelhas
De uma côncava pedra, sempre saindo uma nova,
E voam, em enxames, sobre as flores primaverais;
Umas raças voaram em grupo; outras, só;
Assim das naus e das tendas muitas raças
Em direção à funda areia marchavam
Em tropas para a Assembleia (...).

(...) ἐπεσσεύοντο δὲ λαοί.
ἤϋτε ἔθνεα εἴσι μελισσάων ἀδινάων
πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομενάων,
βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ' ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
αἱ μὲν τ' ἔνθα ἄλῃς πεποτήγεται, αἱ δέ τε ἔνθα·
ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἡϊόνος προπάροιθε βαθείης ἐστιχόωντο
ἰλαδὸν εἰς ἀγορὴν· (...)
(*Ilíada*, Canto II, v. 87/93)

No símile acima, Homero constrói a imagem do deslocamento a partir da analogia com as abelhas. Começa pelo exército, depois o compara com o enxame de abelhas e termina com a marcha dos soldados que se dirigem à assembleia. A imagem produzida, pela comparação, não atribui nenhuma qualidade particular ao exército, exceto pelo fato de ambos serem numerosos (ἀδινοί). O mundo das abelhas, tal qual Homero descreve, é apresentado somente para produzir a imagem do deslocamento do exército.

Portanto, nem toda comparação revela uma transferência de qualidades, como foi visto acima. Porém, um forte traço presente nos símiles é a

transferência de qualidades ou situações por meio das quais a caracterização de uma personagem pode emergir.

Os símiles com *objetos inanimados* (ἀψύχοις) muito raramente podem ser encontrados nos textos literários. O uso dessa comparação foi muito mais ativo em discursos retóricos do que em textos literários. Normalmente, a comparação com objetos inanimados incidia sobre um alto desenvolvimento técnico dos objetos comparados. O mundo desses objetos deveria estar envolto em complexas noções que ultrapassariam a sua mera efetividade como objeto, revelando uma qualidade inalienável.

Um exemplo, em Homero, pode ilustrar bem essa transferência. No canto III, Páris e Menelau são colocados, frente a frente, no início do combate. Páris foi o primeiro a se apresentar para o combate, mas, após a aparição de Menelau, *temendo o filho de Atreu* (δείσας Ἀτρεΐος υἱὸν) (*Ilíada*, Canto III, v. 37), correu para se esconder entre as tropas troianas. Entretanto, Heitor, à frente do exército troiano, não o ignorou, repreendendo-o com um duro discurso por mais de vinte versos, no qual vários adjetivos são perfilados: Páris *infeliz* (δύσπαρι), *nobre só de aspecto* (εἶδος ἄριστε), *louco por mulheres* (γυναιμανὲς), *sedutor* (ἠπεροπευτὰ), dentre outros, demonstrando a cupidez de seu irmão em detrimento de sua astenia guerreira. O final do discurso de Heitor é dirigido a Páris e aos Troianos, acusando-os de covardia, ao primeiro: por que *produziste tal manto de vergonhas* (χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας.); e aos outros: por não o ter *vestido de pedras* (λάϊνον ἔσσο) (*Ilíada*, Canto III, v. 57).

A resposta de Páris foi em tom de reconhecimento:

Heitor, visto que me ofendes, com razão, sem inconveniência,
 Teu coração é sempre como o duro machado,
 Que penetra na madeira, por meio de um homem, que, com técnica,
 Corta a lenha para o navio e isso revigora a força do homem.
 Tal como, em teu peito, o espírito é impávido.

Ἑκτορ ἐπεὶ με κατ' αἶσαν ἐνείκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἶσαν·
 αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὥς ἐστιν ἀτειρὴς
 ὅς τ' εἴσιν διὰ δουρὸς ὑπ' ἀνέρος ὅς ῥά τε τέχνη
 νήϊον ἐκτάμνησιν, ὀφέλλει δ' ἀνδρὸς ἐρωήν·
 ὥς σοὶ ἐνὶ στήθεσσι νάταρβητος νόος ἐστί·
 (*Ilíada*, Canto III, v. 59/63).

O *machado* (πέλεκυς) é comparado ao *coração* (κραδίη) de Heitor. O uso do machado revela não só a técnica já bem desenvolvida da construção naval, mas também o valor simbólico de uma arma utilizada com grande eficácia de corte. Porém, a metáfora só pode ser bem compreendida ao se observar que o efeito cortante do machado se aplica mais ao discurso de Heitor do que a ele mesmo, ainda que o elogio recaia também sobre o detentor do discurso. Mas é através do discurso de Heitor que Páris reconhece que até a força de um homem pode se revigorar. Na sequência da narrativa, Páris desafia Menelau para um combate singular, que poderia inclusive por termo à guerra de Troia. O efeito do discurso foi avassalador.

Todos os principais heróis homéricos são comparados a um animal, especificamente, o leão. O leão incorpora nos símiles homéricos, todo o universo heroico nas suas mais específicas manifestações. Sentimentos e atos humanos são atribuídos aos leões. “A implicação é que para Homero o estado mental e emocional do animal lutando possa ser equiparado ao do combatente mais próximo do que jamais seria possível em uma cultura como a nossa.” (Clarke, 1986, p. 146).

O uso do símile com animais ultrapassa a mera transferência de qualidades guerreiras para caracterizar personagens em quadros mais extensos. Um símile na *Ilíada*, nos fornece uma ideia dessa possibilidade:

Tal como dois leões nos cumes da montanha
 Foram alimentados pela mãe, nas veredas da densa floresta,
 Ambos, então, tomam bois e ovelhas gordas,
 E devastam as pastagens dos homens, até que eles,
 Nas mãos dos homens, foram mortos pelo agudo bronze.

οἷω τώ γε λέοντε δύω ὄρεος κορυφῇσιν
 ἐτραφέτην ὑπὸ μητρὶ βαθείης τάρφεσιν ὕλης·
 τὼ μὲν ἄρ' ἀρπάζοντε βόας καὶ ἱφία μῆλα
 σταθμοὺς ἀνθρώπων κεραΐζετον, ὄφρα καὶ αὐτὼ
 ἀνδρῶν ἐν παλάμῃσι κατέκταθεν ὀξέϊ χαλκῷ·
 (*Ilíada*, Canto V, 553/568)

Nos versos que precedem esse *símile*, os dois leões são os irmãos gêmeos, Créton e Orsíloco. Um breve quadro de sua linhagem é delineado, associando-os a nobres antepassados. Além disso, são definidos como hábeis combatentes que conhecem as artes da guerra. Orsíloco e Créton estão com o exército grego nas plagas de Troia. O outro termo da relação do *símile* são os homens que matam os leões, representado aqui por Eneias em sua *aristeia* no Canto V.

A situação sugerida no *símile* é completa, não só porque anuncia a morte dos dois combatentes gregos, como também define precisamente a relação entre ambas as partes. Não é meramente uma relação entre vida e morte. Os gêmeos são definidos como leões porque são gregos, que querem tomar e pilhar Troia tal como, no *símile*, os leões pilham os animais dos homens. A cidade de Troia está associada ao curral que é defendido pelos homens, representados pelo herói Eneias até o momento em que eles são mortos pelos homens (Eneias), depois de tanta pilhagem.

A representação homérica neste *símile* vai além da identificação entre o leão e o herói em suas habilidades guerreiras, ainda que não seja negada aos heróis essa destreza. Porém, o quadro sugerido por Homero, em três versos, vai desde a sua nutrição pela mãe, na terra pátria, até o momento da guerra, para ali pôr termo à vida dos gêmeos no último verso. Nada se sabe a respeito desses

heróis na obra. Eles são apresentados, quase que em sua totalidade, somente para glorificarem a ação de Eneias e o símile nos apresenta uma imagem completa disso.

Naturalmente, o contexto da guerra na *Ilíada* produz muitas comparações com leões que reconhecidamente têm a primazia sobre outros animais ferozes tal como o javali. Entretanto, em um contexto menos bélico como o da *Odisseia*, outros animais podem surgir para significar situações que não sejam propriamente um combate corpo-a-corpo. A *Odisseia* apresenta um símile cujo interesse não está totalmente voltado à ação, mas a estados emocionais¹⁴⁹ em situações mais restritas nas quais o foco está totalmente sobre o herói.

Como exemplo, há este símile, bastante particular, que ocorre no Canto XX da *Odisseia*: Odisseu, tendo já chegado a Ítaca, consegue dormir dentro de seu palácio, ainda disfarçado de mendigo. Antes de o sono lhe tomar, percebe uma situação que lhe irrita profundamente: suas servas, ao anoitecer, saíam com os pretendentes, ambos, em estado de alegria e consumiam seus bens. Enquanto isso, o herói refletia se agora mataria a todos ou se esperaria pelo dia fatal:

O coração dentro dele ladrou
Como a cadela que se coloca em torno das delicadas crias,
Não tendo reconhecido algum homem, ladra e deseja lutar,
Assim, dentro dele, indignando-se pelas más ações, ladrou o coração.

(...) κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει.
ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα
ἄνδρ' ἀγνοήσας ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι,
ὥς ῥα τοῦ ἔνδον ὑλάκτει ἀγαιομένου κακὰ ἔργα.
(*Odisseia*, Canto XX, 13/16)

¹⁴⁹ Clarck constata que (...) “entretanto, para os nossos propósitos é mais significativo que as bestas de Homero tenham o mesmo aparelho emocional e cognitivo, como homens. Os animais têm κραδίη, ἦτορ, θυμός e φρένες e comportam uma vida psicológica exatamente como os homens fariam.” “But for our purposes it is more significant that Homer beasts have the same emotional and cognitive apparatus as men. The beasts have κραδίη, ἦτορ, θυμός, and φρένες, and carry on their psychological life just a men would do.” (Clarke, 1986, p.146).

O estado emocional do herói é comparado a uma cadela, que defende sua prole. A defesa da prole se associa imediatamente à defesa do seu patrimônio que vinha sendo dilapidado pelos pretendentes, por pelo menos três anos. A cadela, ao latir a um desconhecido, compara-se ao herói que não reconhece suas escravas e deseja-lhes a morte. O poeta neste símile narra o estado emocional do herói que é de completa indignação. O uso da cadela é bem mais sutil do que o do leão: o leão atacaria; a cadela, acautelando-se, protege, mas não ataca! A imagem da proteção sem o embate é perfeita. A situação, pela qual passa Odisseu, exige neste momento o máximo de cuidado. Ali naquelas condições desfavoráveis, ele, em hipótese alguma, poderia ser reconhecido. A cadela no símile cumpre bem a função da indignação. Ela rosna, mas não ataca.

Em Homero, o uso dos símiles pode caracterizar diversas situações que vão desde estados emocionais até ações efetivas por parte dos heróis. A caracterização do herói ganha muito mais vivacidade, produzindo uma imagem que cristaliza, minuciosamente, momentos de um quadro complexo. A objetividade homérica, no uso dos símiles, contrasta com o seu uso pelos poetas trágicos. Na tragédia, os símiles correspondem aos *símiles simples* cuja função é estabelecer uma identificação imediata. Por outro lado, os próprios animais estão envoltos em uma atmosfera simbolicamente mais rica. Thumiger, em um excelente artigo, nos informa que:

Esta interação tem um efeito de distanciamento. Quando um ser humano é rotulado *θηρίον*, ou *δάκος* ou *θήρ*, o leitor é levado a contemplar o comportamento dele ou dela, ou a sua experiência, de modo objetivo, em seu resultado externo mais do que interno, em suas motivações internas (supostas). Uma personagem é resumida e concentrada em uma silenciosa expressão de um comportamento, na recepção objetivada de sua ação pelo lado de fora, mais do que um conjunto de motivações ponderadas. Animais, paradoxalmente, servem para objetivar o ser humano. (Thumiger, 2008, p. 12)

As longas cenas descritas pelos símiles homéricos não surtem efeito na extensão reduzida da narrativa trágica. As comparações visam, nas tragédias, mais transferir qualidades objetivas do que reproduzir situações completas, ou mesmo perscrutar profundamente a mente de suas personagens. As comparações efetivam, substancializam mais do que sugerem.

Os animais na tragédia podem cumprir funções diferentes: por um lado, podem, à maneira homérica, transferir qualidades diretas aos homens através da comparação; por outro, podem também oferecer um contexto simbólico, onde a religião ocupa a proeminência.

Nesse contexto, é possível colher na *Coéforas* de Ésquilo alguns desses símiles. Em várias passagens, as personagens são qualificadas por animais distintos: Electra, desejando a morte da mãe, refere-se a ela assim: *“pois tal como o lobo cruel, inflexível/ é o coração de minha mãe”* (λύκος γὰρ ὥστ’ ὠμόφρων ἄσσαντος ἐκ / ματρὸς θυμός) (Ésquilo, *Coéforas*, v. 421/422); a própria Electra, falando sobre o momento em que o pai foi assassinado, diz que se encontrava *“desonrada, sem valor, excluída em um recôndito, mais do que um cão pernicioso (...)”* (ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία, / μυχῶ δ’ ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς) (Ésquilo, *Coéforas*, v. 446/447); ou Orestes que, ao se lembrar do oráculo, expressa o íntimo desejo de vingança, vaticinando depois a sua própria sorte de errante, sem os bens paternos: *“tornando-me um touro com danos aos meus bens”* (ἀποχρημάτοισι ζημίαῖς ταυροῦμενον) (Ésquilo, *Coéforas*, v. 275). Em todos esses símiles, a transferência de uma qualidade é imediata. O contexto no qual os símiles estão inseridos são bem específicos e o próprio símile funciona como uma amplificação.

Contudo, ainda na mesma peça, os símiles animais podem reservar significados religiosos bem precisos. Assim, Orestes, invocando Zeus como testemunha, desenha o quadro no qual quase todos os personagens figuram:

Ó Zeus, Zeus, torna-te um espectador dessas coisas:
 Vê a progênie privada do pai, a águia,
 Que morreu nas garras e nas torções
 Da terrível serpente. E aos recém órfãos
 A dor da fome os comprime, pois são incapazes
 De carregar a presa paterna ao ninho.

Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ·
 ἰδοῦ δὲ γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός,
 θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν
 δεινῆς ἐχίδνης. τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους
 νῆστις πιέζει λιμός· οὐ γὰρ ἐντελεῖς
 θήραν πατρώαν προσφέρειν σκηνήμασιν.
 (Ésquilo, *Coéforas*, 247/251)

A águia, representando Agamenon, é o símbolo religioso dos augúrios enviados por Zeus. Os augúrios são definidos de acordo com o voo da águia para o qual um sacerdote, áugure, era o decifrador. A associação da pureza da águia, face à serpente que o mata, estabelece o grau de comparação entre Agamenon, morto por Clitemnestra, e ela que representa face terrível da morte. A serpente manterá ainda este significado ao longo da obra. De maneira que o quadro se inverterá, pois Orestes de prole indefesa passará a serpente mortífera.

No início da peça, Clitemnestra tem um sonho que, na verdade, trata-se de um presságio, o presságio de sua morte. No sonho, ela amamentava uma serpente, que, no assomo da amamentação, sugava-lhe sangue e leite. Esse sonho fora escutado pelo coro que transmite a Orestes e a Electra; ele interpreta o sonho, dizendo: *“depois de ter sido transformado em serpente, eu matei minha mãe”* (ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ / κτείνω νιν...) (Ésquilo, *Coéforas*, 549/550). A conexão com a função destruidora da serpente é mantida, somente as personagens trocam seus lugares. Orestes será o assassino que tomará o lugar de sua mãe na trama.

O contexto religioso que essas associações simbólicas invocam não poderia ser tratado aqui em profundidade, ingente é a matéria. Mas o nível de associação é bem mais profundo do que nos símiles homéricos. Os animais aqui

invocados possuem facetas religiosas bem definidas que, ao se associar com as personagens, transmitem-lhes intrincados significados. Para Thumiger:

Os animais foram considerados mais próximos ao homem, exclusivamente em conexão com sua utilidade para fins práticos, para as práticas religiosas e divinatórias e por seu significado simbólico. Isso se reflete na importância que os animais desempenham na tragédia para qualificar a humanidade. Eles são apresentados em proximidade mais do que em oposição ao homem, alocando experiências e emoções humanas; eles indicam momentos de crise; em resumo, eles oferecem um paradigma e um contraponto à história humana.¹⁵⁰

A fortuna dos símiles com animais é muito representativa quando se trata de caracterização. O largo emprego tanto na tragédia quanto na comédia, demonstra que a concepção antiga sobre os animais era diferente do que se poderia encontrar já no final do período clássico, no momento em que Aristóteles inicia a sua taxionomia animal já com certo distanciamento entre os mundos. Apesar disso, a literatura e principalmente a retórica mantiveram ainda, por um bom tempo, os animais como fonte das mais fortes expressões humanas.

3.5. Comparação (σύγκρισις).

Posteriormente, os símiles homéricos continuariam causando um forte impacto não só no campo literário, mas também na teoria retórica. A *comparação* (σύγκρισις), como o símile foi nomeado na retórica, foi amplamente estudada pelos retóricos posteriores a Aristóteles. A maior parte dos exemplos desses

¹⁵⁰ Animals were considered closer to man, and exclusively in connection to their usefulness for practical purposes, for religious and divinatory practices, and for their symbolic significance. This is reflected in the importance that animals play in tragedy to qualify humanity. They are presented in a proximity, rather than in opposition to man, instantiating human experiences and emotions; they signpost moments of crisis; in summary, they offer a paradigm and a counterpoint to the human story. (Thumiger, 2008, p. 9).

autores provém de Homero. Nas obras conhecidas como *exercícios preparatórios* (*progymnasmata*), esses retóricos¹⁵¹ abordaram a questão da comparação em dois níveis: um era a comparação entre duas pessoas (*πρωσώπων*); outro, entre objetos (*πραγμάτων*). Mais acuradamente, citando Aspines¹⁵², Termmeman aponta que as comparações poderiam confrontar pessoas com pessoas, o que constituiria uma comparação em *paradigma* (*παραδείγμα / πρωσώπων*) ou também uma comparação em *parábola* (*παράβολα*), quando fossem feitas com dois termos diferentes: com *objeto inanimado* (*ἀψύχῳ*) ou com *animal* (*ζῷον ἄλογον*). A finalidade desses exercícios era desenvolver uma técnica de contraste que pudesse ser utilizada em discursos judiciais quando se tratava de amplificar ou diminuir os feitos de algum adversário, ou também em encômios para se louvar alguma ilustre figura.

Não há dúvidas, porém, de que essa técnica retórica se desenvolveu a partir dos símiles homéricos e de contrastes empregados por Homero, o que é constatado pelos fartos exemplos dele de que os retóricos¹⁵³ se utilizavam. Entretanto, se os símiles homéricos, com animais ou objetos, produzem caracterização através de transferências de significado, a comparação entre pessoas (*σύγκρισις πρωσώπων*) ressalta qualidades inerentes às personagens que as individualizam, podendo inclusive, por vezes, aparecer em um quadro longo de comparação, atribuindo qualidade a ambos.

A comparação, entre pessoas, era composta com modelos universais extraídos da literatura. Eram frequentes comparações entre Odisseu e Ajax, Odisseu e Hércules, Aquiles e Heitor, etc. A técnica consistia em comparar, em

¹⁵¹ Temmerman menciona principalmente Theon, Prog. 112.20–23 Sp. II; Aphth. Prog. 42.21–22. (De Temmerman, 2010, p. 23).

¹⁵² Apsines, Rh. 372–73 Sp. I: Παραβολή παραδείγματος τούτω διαφέρει, ὅτι ἢ μὲν παραβολή ἀπ' ἀψύχων ἢ ζῶων ἄλογων λαμβάνεται. (...) τὰ δὲ παραδείγματα ἐκ γεγονότων ἤδη λαμβάνεται πρωσώπων, (A parábola difere do paradigma nisso: porque a parábola é tomada a partir de objetos ou animais irracionais... os paradigmas, porém, são tomados de pessoas que já existiram).

¹⁵³ As principais obras são os progymnasmata dos retóricos do século II e III d. C.: Aelius Theon, Hermógenes e Aphitoni, Apsines.

condições de igualdade, alocando, lado-a-lado, o melhor e o pior. Se a comparação fosse entre pessoas como, por exemplo, heróis, ambas deveriam ser nobres, guerreiros, estar na mesma guerra, sobre as mesmas condições, etc. Quanto mais igualdade entre as pessoas comparadas, mais a comparação ficava perto de sua finalidade: enaltecer uma delas.

Afastando-se do uso da comparação entre os retóricos, a mesma técnica de comparação completamente se desenvolveu, não como nos símiles, cuja função era transferir significados, mas como uma técnica de contraste pictórico cujos mesmos objetos, as personagens, são individualizados com extrema perfeição.

Na *Iliáda*, encontra-se um contraste de extrema perfeição no canto III, dois heróis são alocados lado a lado, produzindo um perfeito contraste entre dois heróis antagônicos, Melenau e Páris. Ambos são guerreiros, outrora hóspedes, disputam a mesma mulher, e se encontrarão em um combate singular. Homero os apresenta na narrativa de forma subsequente, produzindo maior efeito de contraste entre ambos:

Na frente dos Troianos, Páris de aspecto divino lutava,
Tendo sobre os ombros uma pele de leopardo, um arco curvo
E uma espada e brandindo duas lanças revestidas com bronze,
Desafiava todos os melhores dentre os Argivos,
Face-a-face, a lutar em terrível batalha.

Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδὴς
παρδαλέην ὤμοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα
καὶ ξίφος· αὐτὰρ δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ
πᾶλλων Ἀργείων προκαλίζετο πάντας ἀρίστους
ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι.
(*Iliáda*, Canto III, v. 16/20)

Na apresentação de Páris, Homero o descreve como um guerreiro bem vestido, portador de muitas armas, voluntarioso, combatendo à frente do exército, brandindo armas e desafiando grandes heróis dentre os gregos. Não

há nenhuma mácula na apresentação do herói. Pelo contrário, Páris é apresentado como um bravo guerreiro. Na sequência dos versos, o poeta apresenta Menelau, junto com símile que resume o sentimento do herói face à aparição de seu antagonista:

A ele desse modo, então, percebeu Menelau, prezado por Ares,
Aproximando-se na frente da tropa e vindo a passos largos,
E tal como o leão se regozija, tendo obtido uma grande carcaça
Ou descoberto um cervo de chifres ou uma cabra selvagem,
Estando muito faminto, os devora, ainda que contra ele
Rápidos cães e homens robustos se lancem,
Assim, regozijou-se Menelau, a Páris de divino aspecto
Observando; pensou pois que o culpado haveria de pagar;
Neste momento, saltou de seu carro, com suas armas, ao chão.

Τὸν δ' ὥς οὖν ἐνόησεν ἀρηϊφίλος Μενέλαος
ἐρχόμενον προπάροιθεν ὀμίλου μακρὰ βιβάντα,
ὥς τε λέων ἐχάρη μεγάλῳ ἐπὶ σώματι κύρσας
εὐρῶν ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα
πεινάων· μάλα γάρ τε κατεσθίει, εἴ περ ἂν αὐτὸν
σεύωνται ταχέες τε κύνες θαλεροί τ' αἰζηοί·
ὥς ἐχάρη Μενέλαος Ἀλέξανδρον θεοειδέα
ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν· φάτο γὰρ τίσεσθαι ἀλείτην·
αὐτίκα δ' ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν ἄλτο χαμᾶζε.
(*Ilíada*, Canto III, v. 21/28)

O que salta aos olhos, ao se cotejar ambos os versos, em primeiro lugar, é a força com a qual o epíteto impele o contraste: Páris, divino de aspecto (θεοειδής) e Menelau, prezado de Ares (ἀρηϊφίλος). O traço marcante na apresentação de ambos é que um está no lugar certo, na guerra, o outro, totalmente deslocado. A cupidez com a qual Homero retrata Páris é expressa também pela irônica figura do guerreiro, que se porta como um bravo na frente das tropas, portando tantas armas que, em um combate, não poderiam sequer ser manejadas, pois o arco requer uma posição atrás das fileiras – inclusive visto como uma arma para covardes –, ao contrário da lança e da espada. O acúmulo dos armamentos gera o efeito contrário à bravura. Por outro lado, Menelau salta do carro para a guerra apenas com *suas armas* (τεύχεσιν). O foco do interesse do herói é outro: fazer com que Páris, o culpado pela guerra, pague.

O símile também contribui para produzir o contraste entre as personagens. Menelau vê Páris como uma grande presa a ser abatida e, mesmo que estivesse protegido pelo exército troiano, não haveria meios de Páris escapar de sua morte, seria devorado.

O último verso da apresentação de Menelau, *“neste momento, saltou de seu carro, com suas armas, ao chão”*, inicia outro contraste com Páris. O troiano vendo-o aparecer em frente aos combatentes, *evitando a morte* (κῆρ' ἀλεείνων), escondeu-se entre o exército. Com um novo símile, Homero descreve a nobre atitude do guerreiro:

Tal como quando algum homem, vendo uma serpente nas entranhas
Do monte, afasta-se para trás, e um tremor toma-lhe os membros,
E lança-se para trás de novo, e a palidez lhe toma a face,

ὥς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη
οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,
ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὥχρός τέ μιν εἶλε παρειάς,
(*Iliada*, Canto III, v. 33/35)

Em comparação ao Menelau decidido, que salta em direção ao combate, Páris é o guerreiro que também salta, duas vezes, mas para trás. O símile descreve com maestria o duplo movimento do herói que reage inversamente a Menelau. Este salta para o combate ao vê-lo; aquele, ao vê-lo, salta para fora do combate. O contraste é perfeito entre os dois heróis. Nenhum dos adjetivos que lhe atribui Heitor, posteriormente, é necessário, o poeta pintou Páris como um grande covarde, enaltecendo ao mesmo tempo a bravura de Menelau.

Assim como em Homero, a comparação também foi empregada pelos trágicos. Dentre os trágicos, quem mais se utilizou da técnica foi Sófocles. Suas personagens estão constantemente rivalizando com outras. Filoctetes em contraste com Odisseu, Ajax em contraste com Odisseu, Dejanira em contraste

com Héracles, Antígona contra Creonte. Outras cenas de menores contrastes também ocorrem, tal como: Filoctetes e Neoptólemo, Dejanira e Hilo.

Sófocles, em sua *Antígona*, empregou a técnica com extrema maestria. O prólogo da peça, não só nos informa sobre a decisão da protagonista, mas também sobre o peso vindouro de seu ato. O poeta opõe as duas irmãs, produzindo, diante de suas posições antagônicas, fronteiras que demarcam a individualidade de cada personagem.

A forte figura de Antígona adquire contornos precisos quando comparada a sua irmã Ismene, no prólogo da peça. O confronto entre ambas definirá a direção da ação de cada uma, em caminhos opostos: uma, para o confronto; a outra, para a aceitação. Logo, nos versos iniciais da peça, Antígona, dialogando calmamente com sua irmã, dirige-se a ela com dois vocativos: *querida irmã* (Ισμήνης κάρα, 1), e um segundo vocativo que estabelece um forte paralelo entre as duas, *de irmão comum* (κοινὸν αὐτάδελφον, 1). O segundo vocativo demarca a responsabilidade comum iminente que recairia sobre ambas. Na sequência dos versos, Antígona estabelece um novo paralelo entre as duas, mencionando os antigos males de sangue da família:

Não há, pois, nem uma dor nem ato sem insensatez
Nem ultraje nem vergonha, nada de tal tipo do qual,
Dentre os teus e os meus males, eu não tenha visto.

οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ
οὔτ' αἰσχροῦν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποιον οὐ
τῶν σῶν τε καμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν.
(Ésquilo, *Antígona*, v. 4/6)

Toda a sorte de males, descritos por Antígona, é solenemente compartilhado pelos pronomes possessivos. A visão de Antígona é a de que todos os males pertencem a ambas, simplesmente pelo fato de serem consanguíneas. Antígona, ao lhe perguntar se não tinha ouvido o édito de

Creonte, concita-lhe uma resposta; Ismene, em tom não menos familiar, opondo-se à disposição catastrófica de Antígona, responde-lhe:

Para mim nenhuma palavra, Antígona, de amigos
 Nem prazerosa nem dolorosa chegou, desde que
 Dos dois irmãos fomos, nós duas, privadas,
 Naquele dia em que morreram por ambas as mãos.
 (...) nada superior a isso sei,
 Nem estando mais feliz nem mais infeliz.

ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη φίλων
 οὔθ' ἡδὺς οὔτ' ἀλγεινὸς ἵκετ' ἐξ ὅτου
 δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο,
 μιᾷ θανόντοιν ἡμέρα διπλῇ χερσί:
 (...), οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον,
 οὔτ' εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ' ἀτωμένη.
 (Ésquilo, *Antígona*, v. 11/17)

O primeiro contraponto entre as irmãs revela dois mundos interiores completamente distintos. Aos males numerados por Antígona, Ismene responde, com um tom menos apocalíptico, que não ouviu nada, nem prazeroso nem doloroso. A resposta de Ismene, alocando ainda a possibilidade de notícias prazerosas no universo de desgraças dos Labdácidas, opõe uma irmã à outra. Antígona, antecipando-se à proclamação do édito de Creonte, rei de Tebas, já está completamente informada sobre as ordens do rei, contrastando, com a astenia de Ismene que permanece na ignorância dos fatos. Para Ismene, o último dia nefasto foi o dia da morte dos irmãos que se mataram em combate; para Antígona, foi o primeiro de novas desgraças. O édito de Creonte ainda não foi promulgado, mas Antígona já antecipou a situação; Ismene permanece na mais completa apatia.

Na sequência dos versos, Antígona expõe à irmã o édito de Creonte que proibia Polinices, um dos irmãos, de ser sepultado, por ter combatido no exército inimigo, punindo com a lapidação quem o fizesse. Antígona, mantendo

ainda o tom de mistério, instiga-a: *“demonstrarás prontamente se nasceste nobre ou se de nobres, vil.”*¹⁵⁴

Ismene não entende prontamente o que Antígona planeja, perguntando à irmã o que ela desejava fazer e em que ela poderia auxiliar. Porém, Antígona, antes de informar a irmã sobre seu plano, tenta atar os laços de sangue entre as duas, respondendo a última pergunta com uma dúvida: *“tu suportarás com a mão o morto?”*¹⁵⁵ A dúvida de Antígona expressa o desejo de atar as suas mãos às mãos da irmã em um ato piedoso, sepultar o irmão. A ênfase nas mãos traz à tona o modo pelo qual os irmãos se mataram, dessa forma atar as mãos às da irmã, nesse ato, era condenar-se à morte.

Mas Ismene recusa-se a ajudá-la, mesmo sendo novamente incitada pela irmã: *“meu, pelo menos, e teu, mesmo se não desejares, ele é irmão (...).”*¹⁵⁶ Temendo o édito de Creonte, agora ela, inversamente, relembra à irmã as desgraças da família: a cegueira do pai *por obras de sua mão* (αὐτοῦργῶν χειρὶ) (Sófocles, *Antígona*, v. 52), a morte por estrangulamento da mãe *com laços trançados* (πλεκταῖσιν ἀρτάναισιν) (Sófocles, *Antígona*, v. 54), e novamente a morte dos irmãos já aludida anteriormente. As desgraças que novamente aparecem no diálogo, são introduzidas com a finalidade de demover o ânimo da irmã, concitando-a ainda a refletir:

Agora, por sua vez, examina as únicas que restaram, nós,
Por quão terrível coisa nós seremos destruídas, se formos
Contra o julgamento e o poder dos tiranos.

νῦν δ' αὖ μόνα δὴ νῶ λειψιμένα σκόπει
ὅσῳ κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βία
ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν.

¹⁵⁴ (...) καὶ δείξεις τάχα / εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακή. (Sófocles, *Antígona*, v. 37/38).

¹⁵⁵ Εἰ τὸν νεκρὸν ζῦν τῇδε κουφιεῖς χειρὶ. (Sófocles, *Antígona*, v. 43).

¹⁵⁶ Τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σὸν, ἦν σὺ μὴ θέλης, / ἀδελφόν (...). (Sófocles, *Antígona*, v.45/46).

Para Ismene, restava admitir, tomada ainda pelo medo de punição, a sua própria natureza: “*nasci, sem recursos para agir contra os cidadãos*”¹⁵⁷, justificando a sua natureza apática diante dos fatos. Enfim, aos últimos pedidos da irmã que ainda falava em “*nós*”, Antígona não aquiesce, rompendo de vez com ela e justificando seu ato:

Se escolherás essas coisas, que te odeie por minha causa,
E odiada pelo morto, serás perseguida pela justiça;
Mas deixe a mim e ao meu péssimo conselho
Sofrer essa terrível coisa: pois, eu me persuadi
Nada é tão grande como morrer belamente.

εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,
ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσει δίκη.
ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο: πείσομαι γὰρ οὐ
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.
(Sófocles, *Antígona*, v. 94/97)

Antígona invoca a fúria dos mortos contra a inércia de Ismene. Em seu discurso, o ardor guerreiro da bela morte, tipicamente masculino, revela-nos que Antígona iria até o fim para realizar o seu intento, sofrendo qualquer tipo de coisa.

Neste prólogo, a ruptura entre as irmãs que de início se tratam de forma fraternal é completo. Mais do que a divergência sobre o que fazer, o prólogo caracteriza não só Antígona, mas também Ismene. Antígona, já decidida, pronta para ação, em prol da família, sem temor, coloca-se em ato e a sua decisão adquire maior peso pela recusa da irmã, que pondera a ação, através das penas, que o rei poderia lhes impor, configurando-a como anérgica, em prol da cidade e temerosa. O contraste oferecido pelo prólogo ilumina o caráter de Antígona. Ela não só executará a ação sozinha, como também sofrerá todas as consequências pelo seu ato. O seu caráter agônico será preservado por toda a peça, até a sua morte.

¹⁵⁷ βίᾳ πολιτῶν δοῶν ἔφυν ἀμήχανος. (Sófocles, *Antígona*, v. 79).

Em todos esses quadros analisados, é possível constatar uma estrutura fechada. Esses quadros, ainda que sejam dinâmicos em si mesmos, demonstram que seu encadeamento com as ações principais, em um enredo, não possui um vínculo essencial. É claro que cada um desses quadros pode se configurar, em amplas estruturas, como momentos determinados no enredo. Entretanto, a análise de cada um deles revelou, além de uma dinâmica interna, uma conjuntura especial: um quadro estático, face ao dinamismo das ações principais do enredo.

Terceiro Capítulo:

Caracterização dinâmica e estática no *Édipo Tirano*.

III. Caracterização dinâmica e estática no *Édipo Tirano*.

Sófocles nasceu em Colono, no ano de 496 a. C. Infelizmente, há poucos dados sobre sua vida. Entretanto, alguns importantes fatos figuram em sua biografia. Nada se sabe de sua mãe. Já seu pai, Sófilo, era proprietário de uma fábrica de armas. Em sua juventude, Sófocles foi um grande atleta e um bom estudante, tendo inclusive estudado música com um grande expoente da música grega, Lampro, comparado a Píndaro e Prátinas. Na maturidade, depois da vitória ateniense em Salamina, o poeta teria sido escolhido para reger um coro de jovens, tendo já certo reconhecimento por parte dos atenienses de suas qualidades artísticas. Sófocles teve uma vida pública agitada: foi helenotâmio (ἐλληνοταμία), coletor de imposto, no ano 443 a.C.; estrategista, em 440 a.C., junto com Péricles; e de novo estrategista em 427 a. C. Fez parte, em 413 a.C., do colégio da primeira constituição oligárquica. Muitos outros fatos lhe são atribuídos, mas talvez não passem de anedotas.

A produção de sua obra parece ter sido vasta. Estima-se em torno de 123 dramas compostos. A maior parte de sua composição, se comparada ao dos outros dois grandes poetas dramáticos, foi produzida depois das obras de Ésquilo e antes das de Eurípides. Dentre o total estimado das peças, somente 7 tragédias sobreviveram, muitos fragmentos de outras peças e a metade de um drama satírico. Apesar do grande número de obras, Sófocles parece ter vencido apenas 18 vezes os concursos.

As sete obras remanescentes são: *Antígona*, *Traquínias*, *Filoctetes*, *Ajax*, *Édipo Tirano*, *Édipo em Colono* e *Electra*. As datas de produção das obras são muito controversas. Entretanto, *Édipo Tirano*, conforme a cronologia mais aceita, teria sido composta em torno de 429/30 a.C.

A peça *Édipo Tirano*, indiscutivelmente uma das obras mais conhecidas da história universal da literatura, narra uma parte do mito de Édipo, também

conhecido como a maldição dos Labdácidas. Na peça, são narrados os últimos dias do Tirano de Tebas, Édipo. Antes do início da peça, o protagonista já havia chegado ao poder, depois de ter derrotado um monstro mítico, a Esfinge, que propunha enigmas aos viajantes e devorava os que não sabiam responder. Édipo decifrou o enigma e afastou o mal da cidade, tornando-se tirano e esposo da rainha Jocasta.

No início da peça, a partir de um oráculo de Apolo, descobre-se que há uma poluição que habita a própria cidade e que deveria ser expiada, para livrar a cidade da infertilidade que a assolava. O oráculo revela que alguém cometeu um antigo crime próximo à cidade, tendo matado Laio, o antigo rei. Édipo, então, empreende uma busca pelo culpado para expiar o mal da cidade. Logo no primeiro episódio, ele é acusado pelo adivinho Tirésias de ser o próprio assassino. Édipo, atordoado pela revelação, acusa Creonte, seu cunhado, e o adivinho Tirésias de um complô político para derrubá-lo.

Jocasta, rainha e antiga esposa de Laio, entra em cena e o acalma, mas revela algumas circunstâncias da morte do antigo rei que deixam Édipo inquieto. O Tirano, então, revela um antigo oráculo: o de que mataria o pai e se casaria com a mãe. Depois da aparição de duas personagens capitais, um sobrevivente do episódio da morte de Laio e outro mensageiro de Corinto, Édipo se reconhece como assassino do pai e como incestuoso, por ter se casado com a sua verdadeira mãe.

A estrutura da peça foi concebida, por Sófocles, da seguinte maneira: (versos 1-150), Prólogo (Édipo, Sacerdote: 1-86; Édipo, Creonte: 87-146; Sacerdote, 147-150); (versos 151-215), Párodos, Coro; (versos: 216-462), Primeiro episódio (Édipo, Coro: 216-315; Tirésias, Édipo, Coro: 316-462); (versos: 463-512) Primeiro estásimo, Coro; (versos: 513-862), Segundo episódio (Creonte, Coro, Édipo e Jocasta: 513-648; comos: Coro, Édipo, Creonte, Jocasta: 649-697; Jocasta, Édipo e Coro: 698-862); (versos: 863-910), segundo estásimo, Coro; (versos: 911-1.085), Terceiro episódio (Jocasta: 911-923; Mensageiro de Corinto,

Jocasta, Édipo, Coro: 924-1.085); (versos: 1.086-1.109), terceiro estásimo, Coro; (versos: 1.110-1.185), Quarto episódio (Édipo, Coro, Mensageiro e Servo); (versos: 1.186-1.222), Quarto estásimo; (versos: 1.223-1.530), Êxodo (Mensageiro do Palácio, Coro: 1.223-1.296; commos: Coro, Édipo: 1.297-1.368; Édipo, Coro, Creonte: 1.366-1.530).

Neste último capítulo, a caracterização dinâmica está presente nas duas primeiras partes da análise: em “Prolepses e ambiguidade: Édipo multifacetado”, analisa-se de acordo com a potência discursiva da peça os caracteres de Édipo; em “Ira e Temor em Édipo Tirano”, foca-se sobre o entrelaçamento das emoções com as ações.

A caracterização estática foi utilizada para a análise do êxodo na peça: em “O espetáculo (ὄψις): o corpo de Édipo”, desenvolve-se uma análise do espetáculo como um processo à parte do enredo que apresenta um verdadeiro quadro de caracterização do protagonista.

Por último, esses conceitos são sintetizados em “Μῦθος καὶ ἦθος em Édipo Tirano”. Nesta análise, coteja-se a peça com a teoria aristotélica, a fim de revelar as convergências e os desvios em relação a sua *Poética*.

1. Prolepses e ambiguidade: Édipo multifacetado.

O prólogo entre os autores trágicos funciona não só para informar aspectos ausentes da ação dramática, mas também para caracterizar algumas personagens que aparecem na trama. No *Édipo Tirano*, o prólogo como foi apresentado por Sófocles, inicia-se já com Édipo em ação, tentando compreender o oráculo de Apolo. Após breve caracterização de Édipo pelo coro, como o primeiro entre os homens, o senhor mais poderoso, a segunda parte do prólogo dispõe Édipo, como o decifrador de enigmas. Essa segunda parte do prólogo desenvolve-se em um diálogo rápido e altercado com Creonte que acaba de chegar de Delfos, portando um oráculo. O diálogo que se desenvolve como uma *sticomythia* entre as duas personagens, está permeado de termos e orações ambíguas. Ademais, opera também como o eixo do desentendimento entre Creonte e Édipo, conduzindo o protagonista ao primeiro malogro na tentativa de desvendar uma parte dos oráculos e fornecendo sobre o protagonista prolepses de sua caracterização.

A ambiguidade, nessa segunda parte do prólogo, ocupa o lugar central no desenvolvimento do diálogo. O seu estudo, nos textos de Sófocles, levou os estudiosos a dois caminhos distintos na análise de sua obra: apesar de ambas as vertentes concordarem na leitura em dois níveis de significados presentes no texto, a vertente gramatical procura na potente sintaxe de Sófocles descobrir novos significados na reordenação dos termos, enquanto que a vertente semântica procura novos significados a partir da releitura das passagens, concentrando-se em certos termos chaves para a interpretação.

Bundelmann, discorrendo sobre o estudo da ambiguidade, menciona que *"a observação de que as sentenças de Sófocles não ocorrem sempre como se poderia prever, não é nova. Os comentários de Campbell, Jebb, Kamerbeek e Dawe sobre a "imprecisão", a "indeterminação" e o "plano imperceptível" da sentença de Tirésias,*

tudo aponta para algo notável em sua estrutura. ”¹⁵⁸ Nesse sentido, o estudo da ambiguidade era realizado ao nível das sentenças, utilizando-se de intrincadas soluções sintáticas para desvendar a estrutura complexa da linguagem de Sófocles. Entretanto, nem sempre a ambiguidade, no tocante ao texto do tragediógrafo, emana da relação sintática entre as orações, podendo também surgir dos termos empregados nelas.

O mundo das palavras comporta, sobretudo, um jogo de significados do qual a ambiguidade também se nutre. Nesta linha de pesquisa, um dos grandes expoentes é Vernant que, em seu texto *“Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo Tirano”* (Vernant, J. P. e Vidal-Naquet, P., 1999, p.73/99), oferece três tipos de ambiguidade vocabular: a primeira ambiguidade é o uso dos mesmos vocábulos, por personagens diferentes, em campos semânticos diferentes: político, religioso, comum, bélico, etc.; a segunda ambiguidade é o emprego consciente de termos ambíguos, por uma personagem, a fim de dissimular ao seu interlocutor o verdadeiro sentido do termo, e o terceiro modo de ambiguidade, encontrada no *Édipo Tirano*, é a que *“não concerne nem à oposição dos valores nem à duplicidade da personagem que conduz a ação e se diverte brincando com a vítima.”* (Vernant, J. P. e Vidal-Naquet, P., 1999, p.76).

Para Vernant, o uso da primeira ambiguidade produz *“a impermeabilidade dos espíritos, o bloqueio dos caracteres”* (Vernant, J. P. e Vidal-Naquet, P., 1999, p.74), isolando cada personagem em um mundo distinto do outro, impedindo a comunicação entre eles. Somente o leitor ou a audiência pode perceber o efeito do uso dessa ambiguidade. No caso de Édipo, o seu discurso é dirigido, ironicamente, para si próprio, revelando objetivamente tudo o que ele é, mas que ainda não sabe que é. O efeito dessa ambiguidade é a constatação de uma

¹⁵⁸“The observation that sophoclean sentences do not always run as one might predict is not new. Campbell’s, Jebb’s, Kamerbeek’s and Dawe’s comments about the “vagueness”, “indeterminacy” and “imperceptible gliding of Tirésias’s sentence all point to something remarkable in its structure.” (Budelmann, 1999, p.27).

transformação posterior, efetiva, real. Constata-se a ambiguidade nas palavras de Édipo somente ao final da peça, depois de a verdade vir à tona. No momento em que são pronunciadas, essas palavras não passam de mera virtualidade, que responde a outra finalidade: apreender o sentido do oráculo de Delfos¹⁵⁹.

Para Vernant, o discurso de Édipo, ainda que ele não compreenda o novo enigma a ser desvendado, o aproxima do oráculo de Delfos. A inquirição a que ele submete Creonte, em seu retorno de Delfos, estranhamente revela, por uma espécie de possessão divina¹⁶⁰ do protagonista, segundo Vernant, prolepses de reconhecimento de si próprio no decorrer da peça. Édipo desvenda, sem dar conta de suas palavras, o que o oráculo o impele a pensar: quem é o assassino de Laio. Nesse sentido, o oráculo dirige a reflexão de Édipo somente para um aspecto, ainda particular, do enigma a ser desvendado. Assim, como essa ambiguidade funcionaria e o que ela revelaria sobre nossa personagem?

Creonte, depois de ter chegado de Delfos, revela, constrangido por Édipo, que *escutou da parte do deus* (ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα, 95) que o mesmo impõe aos tebanos perseguirem um *mal da terra* (μίασμα χῶρας, 97)¹⁶¹. A revelação de Creonte impulsiona Édipo em duas direções, especificamente religiosas, ao perguntar: *com qual rito de purificação? Qual espécie de desgraça?* (ποιῶ καθαρμῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς συμφορᾶς; 99). A dupla pergunta visa a dois pontos distintos: primeiro saber com que ritual purificar a cidade e a segunda,

¹⁵⁹ Reinhardt afirma que “a primeira ameaça à segurança dessa estrutura não tem origem em uma recordação do antigo oráculo délfico transmitida ao fugitivo (...) não parte de nenhum oráculo já existente no mito, e sim de uma daquelas instruções proferidas de tempos em tempos pelo oráculo de Delfos.” (Reinhardt, 2007, p.117). Para nós, o oráculo apenas responde a pergunta de Creonte: “Por causa de quê uma peste assola Thebas?”. Não há ainda, a não ser pelo fato de recair sobre a mesma pessoa, ligação com o oráculo principal, o oráculo da morte de Laio e do incestuoso himeneu de Édipo.

¹⁶⁰ “São os deuses que devolvem a Édipo, como eco de certas palavras suas, seu próprio discurso deformado ou invertido. E esse eco invertido, que soa como uma gargalhada sinistra, é na realidade uma correção. O que Édipo diz sem querer, sem compreender, constitui a única verdade autêntica de suas palavras. A dupla dimensão da linguagem edipiana reproduz, portanto, sob uma forma inversa, a dupla dimensão da linguagem dos deuses, tal qual ela se exprime na fórmula enigmática do oráculo.” (Vernant, J. P. e Vidal-Naquet, P., 1999, p.77).

¹⁶¹ Alusão indireta ao próprio Édipo que é filho de Tebas e assassino do rei morto.

mais peculiar, sobre que tipo de mal assola a cidade. A primeira pergunta está intimamente conectada à segunda, resolvida a primeira, a segunda seria respondida.¹⁶²

Esse é o ponto crucial que marca as sendas percorridas entre Édipo e Creonte, em direções diametralmente opostas. Este se baseará, não no oráculo de Delfos, do qual ele era o portador, mas no relato do único sobrevivente da morte de Laio que dizia ter sido morto o rei por várias mãos. Em outra via, Édipo se concentrará unicamente em tentar desvendar o oráculo que fala em uma “*mácula proveniente de um morto*” ou em uma “*pessoa maculada por um morto*” (μιάσμα, 97), levando-o a pensar em um culpado, pela calamidade em Tebas, e não estritamente no assassinato do antigo rei, a quem Édipo mal conheceria.

Na sequência dos versos, Creonte revela de modo obscuro outro detalhe, a partir do qual Édipo fará a sua primeira dedução, ao dizer-lhe: “*banindo, ou pagando a morte com morte de novo, já que este sangue agitava a cidade*”¹⁶³ (ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας, ὥς τόδ’ αἶμα χειμάζον πόλιν, 100/101). Creonte não responde diretamente a segunda e mais urgente pergunta, sobre a identidade do *miasma*. Refere-se apenas à maneira pela qual a cidade deve expiar o mal. Entretanto, contida na resposta à primeira pergunta, há a informação de quantos, mas não de quem, perpetraram a falta, quando ele se refere “*aos homens que devem ser banidos*” (ἀνδρηλατοῦντας) e “*aos que devem pagar a morte com a própria morte*” (φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας), reproduzindo o argumento do sobrevivente de que eram vários os assassinos e não um único.¹⁶⁴

Por anfibolia, o dito de Creonte impele Édipo para onde a pesquisa deveria começar, pois o último verso revela um sentido novo, “*resolvendo de*

¹⁶² Diz respeito à religiosidade grega antiga para a qual cada mal é expiado de uma forma.

¹⁶³ É impossível traduzir a ambiguidade em um único verso, já que traduzimos dois participípios plurais (ἀνδρηλατοῦντας, λύοντας) que claramente se referem a “nós” e não a alguém, por dois gerúndios em português que mascaram as pessoas às quais eles se referem.

¹⁶⁴ (...) οὐ μιᾷ / ῥώμῃ κτανεῖν νιν, ἀλλὰ σὺν πλήθει χειρῶν. “não o matou com uma única força, mas com uma multidão de mãos”. (Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 122/123).

novo a morte”(φόνον πάλιν λύοντα¹⁶⁵), ao se conduzir o verbo λύω para outro campo semântico, com implicações religiosas, o seu significado passa a ser de *resolver ou explicar* algo, implicando aqui Édipo que claramente está disposto a desvendar o mistério. Assim, indiretamente, Édipo se concentra em um aspecto do dito de Creonte: no assassinato de quem ele ainda não faz a menor ideia de quem seja.

Édipo parece ter compreendido apenas um significado, o de desvendar um crime, ao qual ele não perderá de vista. A partir desse momento, Édipo passa a não só tentar decifrar o oráculo, mas também a iniciar a busca pelo assassino.¹⁶⁶ Assim, em sua nova pergunta, ele se concentra em saber coisas que revelassem o assassinato do qual a poluição da cidade emana, desviando-se do argumento da punição, sugerido por Creonte anteriormente.

Ele pergunta, então: “*de que homem, pois, (o deus) indica essa sorte?*” (ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μὴνύει τύχην; 103). Antes, é necessário dizer de novo que Édipo até aqui desconhecia os fatos passados sobre Laio, de maneira que a sua pergunta visava a descobrir, por um lado, de que morto o *miasma* provinha, mas, por outro lado, a pergunta também toma o sentido inverso, ao se atribuir o significado possível de *acusação*¹⁶⁷ ao verbo (μηνύει) e o de *sina* à sorte (τύχην): *de que homem, pois, (o deus) acusa dessa sina?* A pergunta formulada nesse sentido transforma-se em uma clara acusação que se dirige a quem matou Laio e não só a quem morreu, acrescentando, ao sentido de *miasma*, *mácula do morto*, o de

¹⁶⁵ É necessário notar que a mensagem oracular referia-se a todos e não somente a Édipo.

¹⁶⁶ Obviamente que, ao desvendar o oráculo, chegar-se-ia ao assassino. Contudo, são momentos distintos para Édipo, o decifrador de enigmas.

¹⁶⁷ O verbo μηνύω possui um sentido técnico no direito ático: *denunciar um delito a um tribunal*. Para Knox, “Informar (mênysi) é uma tecnicidade básica da lei do século V e seu significado técnico é estritamente aplicável à situação apresentada na cena de abertura da peça. “Informação” (mênysis) era o nome atribuído a uma denúncia apresentada perante a assembleia ateniense no que dizia respeito a crimes passados que o informante considerava dignos de investigação, mas que não podia ele próprio levar a juízo, uma vez que não era cidadão.” (Knox, 2002, p.56). Aristóteles, sobre essa passagem, em 1460b 30, diz:

quem está maculado. A indagação de Édipo é perfeita, pois ao mesmo tempo, contempla a nova questão e a antiga: quem morreu e quem matou?

A resposta de Creonte à indagação de Édipo segue na mesma direção, ele responde à pergunta “*quem é o morto*”, mas não a “*de quem o matou*”. Édipo percebe por inferência o desvio de Creonte que evidentemente não pode compreender a sua dupla intenção.

Na sequência, depois de ter revelado a Édipo quem era o morto, respondendo somente a uma de suas perguntas, Creonte retorna à punição dos culpados: “*tendo morrido aquele, agora (o deus) nos ordena claramente vingar, à mão, certos assassinos*” (τούτου θανόντος νῦν ἐπιστέλλει σαφῶς / τοὺς αὐτοέντας χειρὶ τιμωρεῖν τινας, 106/7). Nova anfibolia, o verbo ἐπιστέλλω também possui o significado de enviar, mandar uma mensagem. Assim, lendo obliquamente a passagem, poderia ficar: “*tendo morrido aquele, agora (o deus) envia claramente alguns assassinos que o vinguem, à mão.*”¹⁶⁸ Na primeira via, Creonte insiste em vários assassinos, como vinha sustentando até agora. Nada muda em seu discurso.

No entanto, na contramão de Creonte, Édipo parece tomar a segunda via, sem deixar ainda transparecer totalmente o que ele intuía; apesar de, pela primeira vez, anuir ao número de assassinos, pergunta a Creonte: *e eles são de que terra?* (οἱ δὲ εἰσὶ ποῦ γῆς;). Édipo, ao perguntar sobre o lugar de onde eles são, corrobora imediatamente com o sentido da segunda oração. Creonte não se dá conta do sentido apreendido por Édipo.

Em uma alteração de curso violenta, Édipo preocupa-se novamente com a sua pesquisa sobre a culpa, ao perguntar: “*onde terá de ser encontrada esta pista da antiga culpa, difícil de desvendar,*” (ποῦ τόδ’ εὗρεθήσεται / ἵχνος παλαιᾶς δύστέκμαρτον αἰτίας; 108/9). O sentido usual da pergunta nos conduz à

¹⁶⁸ Na inversão, o acusativo τοὺς αὐτοέντας ... τινας completa o verbo principal como objeto direto, mas funciona também como sujeito de uma oração infinitiva com o infinitivo de τιμωρέω.

investigação de Édipo, que retorna novamente ao princípio, concentrando-se sobre o *miasma*. Porém, de modo ambíguo, pode revelar certo temor de Édipo, ao se interpretar a mesma passagem da seguinte maneira: “*onde terá de ser encontrada esta pegada, difícil de ser reconhecida, da antiga culpa*”.¹⁶⁹ Édipo, indiretamente, reconhece a dificuldade em descobrir o indício ou a pegada, mas o uso do demonstrativo *esta* (τόδε) indica que ela está próxima. Aqui, Édipo deu mais um passo. A *antiga culpa* (πάλαια αἰτία) retoma diretamente o *miasma*, mas não mais para saber quem é, se assassino ou assassinado, e sim para reconhecer algum *indício* (ἵχνος) que possa revelá-la.

Creonte, por sua vez, responde que o oráculo “*dizia que está nesta terra*” (Ἐν τῇδ’ ἔφασκε γῆ, 110) e “*o que se procura é o que deve ser aprisionado e foge o que está indiferente*” (τὸ δὲ ζητούμενον / ἄλωτόν, ἐκφεύγειν δὲ τὰμελούμενον, 110/1). Creonte respondeu à pergunta locativa de Édipo com “*ele dizia*” (ἔφασκε), referindo-se ainda aqui ao deus oracular, Apolo. Em segundo lugar, replica à indagação da *pista/pegada* (ἵχνος) em termos de caça: *o que é caçado* (ζητούμενον) deve ser aprisionado, aludindo também sobre o comportamento da caça: *foge o que não está agitado* (ἐκφεύγει δὲ τὰμελούμενον).¹⁷⁰ Em sua resposta, o deus é referenciado claramente. Contudo, na sequência, ele faz alusões pouco claras para Édipo, referindo-se ao outro sentido de *indício* (ἵχνος) que é a *pegada* da caça. Na segunda parte da afirmação, Creonte parece distanciar-se do oráculo: o verbo (ἐκφεύγειν), como empregado, não se refere mais ao deus, mas a uma sentença gnômica de sua autoria.¹⁷¹ Para Édipo, novamente, parece patente o desvio de Creonte de sua indagação.

¹⁶⁹ O termo ἵχνος refere-se a pegada, além de significar pista, indício com significado mais abstrato. Como se sabe Édipo é o exposto que teve seus tornozelos feridos, mancando ao andar.

¹⁷⁰ Interessante notar também é o sentido ambíguo do adjetivo verbal ἄλωτόν que também significa convencer. São as prolepses do comportamento de Édipo: ele deverá ser convencido de que ele é quem ele mesmo procura e só assim, tomado de ira pelas acusações, agitando-se, não fugirá, ou seja, a caça só produzira vestígios se tentar fugir.

¹⁷¹ “A aparentemente inócua afirmação gnômica de Creonte mal ocultaria então um ataque a Édipo. Certamente a gnome- e assim se deduz pelo amplo acordo – não faz parte do Oráculo, e ainda que fizesse parte dele (Apollo teria sobretudo dito “procurai bem e encontrai-o”) vem exibida por Creonte na hora

Édipo, concentrando-se ainda sobre o indício, volta a inquirir sobre a morte de Laio, perguntando em que lugar Laio teria sido morto, se no campo, no palácio ou em outra terra (112/3). O investigador quer rastrear a partir do local do assassinato. Assim, com a resposta de que foi morto fora da cidade (ἐκδημῶν, 114), pergunta se algum mensageiro não teria visto o acontecido, obtendo como resposta a negativa de Creonte: *"morreram, pois, exceto um tal que, fugindo das coisas que viu por medo, exceto uma, não tinha sabido dizer nada."* (Θνήσκουσι γάρ, πλὴν εἷς τις ὃς φόβῳ φυγῶν / ὧν εἶδε πλὴν ἓν οὐδὲν εἶχ' εἰδὼς φράσαι., 118/9). A resposta de Creonte soa entranha aos ouvidos de Édipo na construção em que se apresenta. Assim, depois de afirmar que morreram os mensageiros, ele acrescenta uma exceção: *"exceto um"* (πλὴν εἷς). Ao discorrer sobre o mensageiro, diz que, *exceto uma* (πλὴν ἓν), não tinha sabido de nada. Creonte, em uma estrutura vacilante, afirma coisas que são de suma importância para Édipo, mas que, desde o princípio da investigação, são apresentadas de modo descontínuo.

Édipo concentra-se imediatamente sobre a exceção: *exceto uma* (πλὴν ἓν), perguntando ao interrogado: *"que tipo de coisa?"* (τὸ ποῖον; 120). Para ele, de uma coisa poderiam ser apreendidas várias outras. Constrangido então com a pergunta analítica, Creonte reafirma, referindo-se a ladrões (ληστὰς), o que, desde o início, já se encontrava em seu discurso: Laio não foi morto por uma mão, mas por várias.

certa para rechaçar as dúvidas de Édipo (...), mas sobretudo vem apresentada por Creonte como um pensamento próprio. Creonte substitui-se ao deus, por meio do qual o verbo ekpheúgei, presente gnômico, e não o verbo ekpheúgein, um infinitivo em dependência de "o deus disse". "L'apparentemente innocua asseverazione gnomica di Creonte mal celerebbe dunque un attacco a Edipo. Certamente la gnome - e così si ritiene per largo accordo - non fa parte dell'oracolo, e anche se ne facesse parte (Apollo avrebbe pur potuto dire "cercare bene e troverete") viene sfoderata da Creonte al momento giusto per rintuzzare i dubbi di Edipo (...), ma soprattutto viene presentata da Creonte come un proprio pensiero. Creonte si sostituisce cioè al dio, da cui l'ekphugei, presente gnomico, enon ekphu;gein, infinito in dipendenza da "il dio ha detto" (Sofocle, 2010, p. 190).

Dessa afirmação, apenas um termo chamou a atenção de Édipo no discurso de seu interlocutor, a palavra *ladrões* (ληστὰς), evitando, porém, falar em muitos ladrões, mesmo depois da revelação de Creonte, ele se refere ao termo no singular, com conotações políticas, fazendo uma nova inquirição: “*como então o usurpador, se não tivesse feito algo por dinheiro daqui, chegaria até este ponto de audácia?*” (πῶς οὖν ὁ ληστής, εἴ τι μὴ ξὺν ἀργύρῳ /ἐπράσσειτ’ ἐνθὲνδ’, ἐς τόδ’ ἂν τόλμης ἔβη; 124/5). O sentido da interrogativa coloca a possibilidade de um golpe contra o antigo tirano Laio, desviando bruscamente a sua investigação acerca das informações deixadas pelo sobrevivente para ancorar em um conflito político. O tom acusatório é muito forte. Entretanto, Creonte esquiva-se das insinuações de um golpe político na cidade, limitando-se a responder que somente “*essas coisas eram conhecidas*” (δοκοῦντα ταῦτ’ ἦν, 126), fazendo referência à declaração do sobrevivente e encerrando com as insinuações de Édipo. Por fim, revela que, “*depois de Laio já estar morto, ninguém se tornou um auxiliador nas tristes coisas.*” (Λαῖου δ’ ὀλωλότος / οὐδεὶς ἀρωγός ἐν κακοῖς ἐγίγνετο, 126/7). Creonte avança, saindo dos fatos da morte de Laio, para a maldição da *Esfinge* que assolou Tebas posteriormente.

Essas últimas palavras, referindo-se a algum benfeitor, desviam novamente o curso de pensamento de Édipo que se atém ao termo “*nas tristes coisas*” (ἐν κακοῖς). Encaminhando novamente a sua busca para um mal particular, Édipo faz a sua última e decisiva pergunta: “*que tipo de mal, tendo assim caído o tirano, obstruindo impedia de conhecer isso?*” (κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδών, τυραννίδος / οὕτω πεσοῦσης, εἴργε τοῦτ’ ἐξειδέναί; 127/8). A pergunta é enigmática e reveladora ao mesmo tempo. O demonstrativo neutro “*isso*” (τοῦτο) pode referir-se ao mesmo tempo não só ao acontecimento da morte de Laio, mas também ao próprio mal por quem a indagação procura: *que tipo de mal, tendo assim caído o tirano, obstruindo, impedia de conhecê-lo?*

Essa é a última pergunta de Édipo. É também a mais reveladora com uma estrutura completa de prolepses. A referência ao “*tirano que caiu*” aponta

não só para a morte de Laio, como também para a sua própria queda¹⁷². Além disso, o advérbio também pode ser entendido como uma fonte de dualidade: ele é formado, pela preposição *ἐμ*, com o substantivo *πούς* (pé), tendo um significado primitivo próximo a “*nos pés*”, evoluindo seu significado até ao “*que produz obstáculo*”. Desse modo, ao se ater somente ao primeiro hemistíquio, haverá também “*que tipo de mal nos pés nos impede de saber isso*”, aludindo claramente à característica de Édipo, a seus pés deformados.

É nesse sentido que a resposta de Creonte, não menos proleptica, faz menção à mesma característica aludida na indagação de Édipo. Assim, Creonte diz: “*a Esfinge de variados cantos nos forçava a examinar, deixando as coisas obscuras de lado, algo em direção ao cotidiano.*” (ἡ ποικιλωδὸς Σφίγξ τὸ πρὸς ποσὶν σκοπεῖν /μεθέντας ἡμᾶς τὰφανῇ προσήγετο, 130/1). Objetivamente respondendo à pergunta de Édipo, o interlocutor usa uma expressão com duplo significado: “*πρὸς ποσὶν*” que pode significar tanto “*as coisas habituais, do cotidiano*” quanto ter o sentido adverbial “*em direção aos pés*”.¹⁷³ O segundo significado retomaria a menção indireta da fala de Édipo sobre os pés, evidenciando novamente o culpado, através de sua característica particular, que seria revelada mais tarde. Nesse sentido, a Esfinge “*obrigava-nos a examinar algo em direção aos pés*”, algo palpável, algo concreto, próximo e não o enigma, as *coisas obscuras* (τὰφανῇ) que já possuíam um destinatário.

Indiretamente, o curso da investigação entra em terreno bem familiar a Édipo, nos obscuros enigmas. Por conseguinte, exultante por seus méritos

¹⁷² O termo “*tirano*” (τύραννος) aplicado a Édipo possui o valor de um rei que herdou o poder sem a sucessão sanguínea. Entretanto, Édipo não pode ser considerado um tirano clássico, tal como a imagem de um déspota. Para Knox, comentando a atitude do tirano de falar em público, diz que “*este é, na verdade, um temperamento democrático, como o escoliasta há muito observou: “o caráter de Édipo é o de um amante do povo, que adota medidas para o interesse comum”. Há uma outra faceta, de características igualmente democráticas, deste estranho tyrannos: ele imediatamente suspeita de um complô.*” (Knox, 2002, p. 19).

¹⁷³ O tema da exposição de Édipo é retratado mais para dar a característica individual de Édipo do que para retratar o estranho costume da exposição. Édipo é visto principalmente por suas marcas.

anteriores, Édipo exclama para todos: “*mas desde o início novamente essas coisas eu esclarecerei; pois, de modo muito digno, Apolo e também tu, em relação ao morto determinastes a ajuda.*” (ἀλλ’ ἐξ ὑπαρχῆς αὖθις αὖτ’ ἐγὼ φανῶ: /ἐπαξίως γὰρ Φοῖβος, ἀξίως δὲ σὺ /πρὸ τοῦ θανόντος τήνδ’ ἔθεσθ’ ἐπιστροφῆν, 132/4.). Édipo isola-se na investigação que se iniciou com o oráculo do deus délfico, contrapondo o “*eu esclarecerei*” (ἐγὼ φανῶ) ao deus délfico Apolo (Φοῖβος), a Creonte, retomado por tu (σὺ), e ao *nós* (ἡμᾶς) do verso anterior que engloba toda a cidade. O pronome αὐτὰ representa muito mais do que apenas “*essas coisas*”, demonstra que todos os pontos anteriores serão retomados, indicando certo cansaço de Édipo, após o interrogatório.

A ambiguidade, com a qual Édipo pronuncia essas palavras, parece indicar uma forte ironia que encerra a altercação com Creonte. No último verso, um movimento hostil em relação ao morto, invertendo o significado acima: “*em favor do morto vós determinastes uma ofensa*”¹⁷⁴ (πρὸ τοῦ θανόντος τήνδ’ ἔθεσθ’ ἐπιστροφῆν, 134), também pode ser inferido. A sua tentativa de inquerir sobre o oráculo acabou por revelar outras coisas, para além do *miasma*, que recaia sobre a cidade, gerando suspeita em relação a Creonte.

Quando analisado o diálogo entre Creonte e Édipo, vários termos tomam a forma de prolepses que designam Édipo, por características muito particulares. O termo anunciado pelo oráculo de Delfos, a *poluição da terra* (μίασμα χώρας), designa imediatamente o próprio Édipo. Na concepção grega religiosa, “*o conceito da pureza especificamente cultural é definido quando certas perturbações mais ou menos graves da vida normal são entendidas como miasma. Tais perturbações são o acto sexual, o nascimento, a morte e, sobretudo, o homicídio.*” (Burkert, 1993, p.168). Édipo concentra em si todas essas perturbações: a união com a mãe, o nascimento profetizado pelo oráculo, e o homicídio cometido por

¹⁷⁴ “ἐπιστροφῆν” possui tanto o significado de ajuda, solicitude quanto o significado de reprimenda, ofensa.

ele. Todos estes aspectos são desvelados posteriormente em sua investigação. O homicídio e o incesto são revelados por Tirésias, no segundo episódio; o seu nascimento será revelado em uma violenta altercação entre o mensageiro, o pastor e Édipo, no terceiro episódio.

A *pista* (ἵχνος) que Édipo quer perseguir para desvendar o enigma do homicídio, tão difícil de ser desvendada (δύστέκμαρτον), configura Édipo como a caça a ser capturada, nas palavras de Creonte. Para Édipo, a dificuldade está em perseguir o rastro da caça, já que é a sua própria pegada, que ele deve perseguir. A analogia da investigação de Édipo com a caça revela-nos a maneira pela qual o próprio Édipo se esquia das evidências, agindo como caçador e caça ao mesmo tempo. Quanto mais as evidências apontam para ele, mais ele se esquia com perguntas que desviam o foco. O desvelador de enigmas é também *aquele que impede* o seu esclarecimento (κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδῶν). O comportamento de Édipo esclarece o tom misterioso de Creonte: *foge o que não está agitado* (ἐκφεύγει δὲ τὰ μελούμενον), pois, a cada golpe desferido pelas verdades reveladas, Édipo encaminha-se para atitudes enérgicas, que vão desde suas constantes ameaças até às explosões de ira. Quanto mais agitado ele se torna, mais fácil de ser abatida fica a caça, a sua agitação é proporcional à sua culpa.

A mensagem proferida pelo deus, de quem Creonte era o portador, não revela nada de concreto para Édipo. A maneira pela qual ele foi sendo exposto por seu portador, aos poucos e sempre com respostas evasivas, acabou por transformar a simples informação oracular em um jogo de linguagem, produzindo equívocos de ambas as partes. O antagonismo entre os interlocutores é claro, porém pouco se pode inferir do aspecto psicológico, que as personagens revelariam nestas linhas. Creonte pode realmente ter respondido de maneira evasiva, por não ter entendido a direção do raciocínio de Édipo, que se detém em minúcias, ou simplesmente pode ter compreendido

muito bem como a mente de Édipo opera, manipulando-o com respostas evasivas.

O que parece ter guiado no princípio a enquête de Édipo foi a tentativa de desvendar o *miasma*, anunciado como um assassinato. Édipo tenta não perder a senda, depois de obter informações sobre Laio, que levaria ao assassino. Entretanto, Creonte, manipulando ou não o oráculo, revela por fim que há uma testemunha do fato. Com esse brusco desvio, Édipo chegaria até a esfinge, tendo mudado o foco de sua pesquisa do assassino ao enigma da Esfinge, o que ironicamente se concentra em uma só figura, em si próprio. Nesse sentido, Creonte conduz, através de suas respostas, Édipo do assassinato ao enigma da Esfinge. Entretanto, ele ignora, tanto quanto Édipo, a sua verdadeira origem, o que aproxima Creonte do coro ao conduzir Édipo ao que lhe é mais caro, desvendar enigmas.

Édipo na primeira parte do prólogo é caracterizado não só pelo Coro, mas por si próprio. Logo, na abertura da peça, dirigindo-se ao sacerdote de Zeus e aos concidadãos, prostrados como suplicantes, Édipo, com orgulho, diz: “*eu mesmo vim, / Édipo, o que é chamado por todos, o glorioso*” ((...) αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα, / ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος. 7/8). A maneira como Édipo refere-se a si próprio coaduna-se com a maneira pela qual o sacerdote e seus concidadãos o veem. Ele é o glorioso por ter desvendado o enigma. Édipo também se dirige com compaixão aos suplicantes quando se refere a eles como *crianças* (τέκνα, 1/6), prontificando-se a ajudá-los em tudo (προσαρκεῖν πᾶν, 12). A imagem de Édipo, na abertura da peça, não poderia ser mais notável: glorioso, prestativo, condolente, paternal.

Na cena ainda, a primeira parte do discurso do Sacerdote mantém Édipo no cimo:

Mas, ó Édipo, governante de minha terra,
 Percebes que nós, em grande quantidade, chegamos
 Aos teus altares, os que ainda não
 Tem o vigor de andar, outros pela velhice lentos,
 Eu, o sacerdote de Zeus, e estes dentre os não casados
 Escolhidos; e outra comunidade, coroada de louros,
 Nas ágoras suplica, diante dos duplos templos
 De Atená, e sobre as cinzas oraculares de Ismeno.

Ἄλλ', ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
 ὅρᾳς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα
 βωμοῖσι τοῖς σοῖς, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
 πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς,
 ἱερεὺς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἶδε τ' ἡθέων
 λεκτοί· τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον
 ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς
 ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεῖα σποδῶ.
 (Sófocles, Édipo Tirano, v. 14-21)

A expressão vocativa traz à tona o poder de Édipo: κρατύνων é um particípio do verbo denominativo κράτος que é o poder, comumente associado ao poder dos reis (βασιλεύς, τύραννος). O emprego da forma nominal pelo sacerdote invoca a ideia de circunstância sob a qual o poder de Édipo está erigido. Para o sacerdote, naquele momento, Édipo obteve, como estrangeiro, o poder não por vias de sucessão, mas por sua habilidade em decifrar enigmas.

Duas expressões possessivas criam grande contraste no discurso do sacerdote: “*de minha terra*” (χώρας ἐμῆς) e “*diante dos teus altares*” (βωμοῖσι τοῖς σοῖς, 16). A associação do sacerdote com “a sua terra”, tendo denominado Édipo de governante, afasta-o da relação direta com os homens, não atribuindo a Édipo a posse da terra, em contraposição ao possessivo dos altares de Édipo que o eleva acima dos homens comuns.

As três idades estão também representadas nesse discurso, quando o sacerdote afirma que chegaram aos teus altares “os que ainda não tem o vigor de andar”, “os pela velhice lentos”, e “os homens que ainda não se casaram” (ἡθέων). As crianças, os homens e os velhos prostrados em frente ao altar de “Édipo” não só representam as idades de Édipo, mas também a imagem de toda a humanidade

pelos estágios da vida. Esse primeiro grupo estabelece um paralelo, na deificação de Édipo, com o segundo grupo, que se dirigiu aos outros templos espalhados pela cidade. Édipo é colocado lado a lado com os deuses, com seu próprio culto.

Nestes versos, a deificação de Édipo é finalizada. É o auge da existência da personagem. Todos devotam a ele a esperança pela cura da cidade que está enferma.

O sacerdote, após a descrição dos horrores que acometem a cidade, solicita a Édipo a sua ajuda naquilo, que o transformou em deidade. Em tom menos epidítico, exclama:

Aos deuses hoje não te considerando igual, nem eu
Nem estas crianças, nós nos prostramos, suplicantes,
mas, o primeiro dentre homens, nos eventos da vida
e nas intervenções dos demônios, julgando-te,
és quem, pelo menos, tendo vindo e libertado a cidade
do tributo da inflexível cantora que províamos,
e dessas coisas não tendo sabido de mais nenhuma por nós
e nem tendo sido ensinado, mas com a ajuda de um deus
diz-se e considera-se ter corrigido para nós a vida.

Θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσοῦμένον σ' ἐγὼ
οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι,
ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἐν τε συμφοραῖς βίου
κρίνοντες ἐν τε δαιμόνων ξυναλλαγαῖς,
ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστν καδμεῖον μολῶν
σκληρᾶς αἰδοῦ δασμόν ὃν παρείχομεν,
καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδῶς πλέον
οὐδ' ἐκδιδαχθεῖς, ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ
λέγῃ νομίζῃ θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον.
(Sófocles, Édipo Tirano, v. 31-39)

Nas alturas em que Édipo foi alçado na primeira parte do discurso do sacerdote, em um degrau inferior aos deuses o servidor de Zeus o realoca na segunda parte: *“aos deuses agora não te considerando um igual”*, contrapondo de imediato *“ao primeiro dentre os homens”* (ἀνδρῶν δὲ πρῶτον, 33). O recuo do sacerdote, diante das considerações de seu primeiro discurso, impõe

dificuldades interpretativas: “sobre o plano conceitual”, diz Stella, “é de se notar a explícita assimilação de Édipo ao deus, assimilação que se destaca tanto mais quanto se apresenta retoricamente negada pelo sacerdote”.¹⁷⁵

O recuo do sacerdote só pode ser comentado, em termos de impiedade, demonstrando certo temor quanto à sua conduta. Assim, o sacerdote, para não cometer uma impiedade diante da deificação anterior, aloca Édipo fora do âmbito divino, mas também fora do plano comum dos homens. Entretanto, na sequência dos versos, os feitos de Édipo são enaltecidos: veio em socorro e libertou a cidade; a maneira como o fez também: sem ajuda de mortais, não tendo nem sabido nem aprendido nada da parte deles, mas somente “*com a ajuda divina*” (προσθήκη θεοῦ, 38). No último verso, o sacerdote cita a ajuda divina com dois verbos impessoais: *diz-se e considera-se* (λέγῃ νομίζῃ, 39) que, antes de funcionarem como um recurso atenuante das ações de Édipo, o enaltecem. O tom impessoal do verso, na verdade, é o que constata a incredulidade daqueles que viram as ações de Édipo, de maneira que somente secundado por deus, ele poderia ter silenciado a Esfinge.

Novamente, nos versos subsequentes, o sacerdote invoca Édipo:

Agora, ó Édipo, para todos o mais poderoso,
Nós, todos estes exorantes, suplicamos-te,
A descobrir alguma proteção para nós, ou se dos deuses
Um oráculo escutaste, ou se de um homem soubeste:
(...) Vá, ó melhor dentre os mortais, restaura a cidade:
Vá, seja cuidadoso: porque a ti, agora, esta terra
invoca o salvador pelo zelo de antes:

¹⁷⁵ “Sul piano concettuale, invece, è da notare l’esplicita assimilazione di Edipo al dio, assimilazione che risalta tanto più quanto più viene retoricamente negata dal sacerdote.” (Sofocle. *Edipo Re*, 2010, p.179). Para Stella, a assimilação é na verdade uma substituição: de Édipo por Apolo. Diversos traços unem as duas figuras: Édipo é um viajante, Apolo é o deus das peregrinações; Édipo é um homicida, Apolo um deus assassino e contaminador bem como purificador; Édipo é quem pode afastar a peste; Apolo é o deus da peste e de sua cura.

Nῦν τ', ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίπου κάρα,
 ἱκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι
 ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν ἡμῖν, εἴτε του θεῶν
 φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἴσθ' αὖτις.
 (...) Ἴθ', ὦ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν.
 Ἴθ', εὐλαβήθηθ' ὥς σε νῦν μὲν ἦδε γῆ
 σωτήρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας.
 (Sófocles, Édipo Tirano, v. 40-48)

De forma absoluta o poder de Édipo é reconhecido. O sacerdote, em outra expressão vocativa, nomeia-o de “o mais poderoso” (κράτιστον). A forma do adjetivo é a do superlativo: Édipo não tem pares, seu poder é absoluto. Novamente o discurso enaltece a figura deificada de Édipo. O termo usado pelo sacerdote é um forte apelo para uma divindade: “*nós te suplicamos*” (ἱκετεύομέν σε) como “*suplicantes*” (πρόστροποι); e também com exortações que formam a estrutura de uma prece: *vá, restaura a cidade, vá, seja cuidadoso*. Depois dessa imprecisão, um novo vocativo isola Édipo, ainda mais, dos homens: “*o melhor dentre os mortais*” (ὦ βροτῶν ἄριστ'). Mais uma vez, Édipo é alçado, entre os homens, como o primeiro. Novamente, o vocativo cria um contraste, entre a figura deificada de Édipo e a sua natureza de homem, de mortal. Na caracterização do herói, o sacerdote age de uma forma e fala de outra. A ambiguidade é a própria natureza de Édipo.

O pedido do sacerdote também reveste uma forma objetiva. Em sua prece, ele faz um apelo para Édipo “*descobrir alguma proteção*” (ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν, 42), exaltando a capacidade de Édipo em desvendar, descobrir, desvelar coisas obscuras, assim como outrora fez com a Esfinge. O verbo εὐρίσκω¹⁷⁶ aplica-se sobretudo à maneira pela qual Édipo descobre as coisas, ou seja, através de apurada reflexão. Se, na outra parte de seu discurso, o sacerdote

¹⁷⁶ Como também afirma Knox: “é uma palavra acuradamente apropriada à busca conduzida por Édipo; também ele é um historiador, tentando descobrir os fatos sobre o passado, com base na mais clara das evidências disponíveis. O termo, contudo, aplica-se também à descoberta no campo da astronomia, da técnica, da matemática, de fato a todo âmbito de descobertas e invenções que tomaram a civilização humana possível.” (Knox, 2002, p. 113).

reconheceu que Édipo agiu sem ser instruído por ninguém, ele agora, desesperadamente, impreca-lhe com duas outras orações alternativas: “*ou se dos deuses / um oráculo escutaste, ou se de um homem soubeste*” (εἴτε του θεῶν / φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἴσθ' αὖτόν, 42/43). Para o sacerdote, não importa como, Édipo tem de ser novamente o *salvador* (σωτήρ) *pelo zelo de antes* (τῆς πάρος προθυμίας, 48).

Respondendo aos suplicantes e ao sacerdote, Édipo, fraternal e compassivamente, lhes diz: “*ó crianças infelizes*” (ὦ παῖδες οἰκτροί (...), 58). O tom de Édipo retoma os vocativos anteriores, demonstrando, apesar da compaixão, a distância entre os suplicantes e o rei. Tendo demonstrado a todos os presentes que estava já totalmente imerso nos acontecimentos da cidade e inclusive chorado, o rei exclama: “*tendo percorrido, com desvios, muitos caminhos da mente, / que, examinado bem, descobri uma única solução,*” (πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοισ, / ἦν δ' εὖ σκοπῶν ἡύρισκον ἴασιν μόνην, 67/68). Nessa passagem, Édipo refere-se ao seu método de análise. O verbo empregado é mesmo que o empregado pelo sacerdote: *descobrir* (εὕρισκω), aliado ao particípio σκοπῶν que também indica uma atividade mental: *examinar*. O primeiro verso contém também a maneira aflitiva, com a qual o rei percorreu as sendas do pensamento, descartando várias possibilidades. Em contraposição às duas soluções propostas pelo sacerdote, a de ouvir o oráculo ou saber de algum homem a solução do mal, o rei primeiro perscrutou o pensamento, para depois tomar, antes mesmo da sugestão do sacerdote, uma decisão não usual: ouvir o oráculo.

O prólogo da peça, que está dividido em duas partes, Édipo e o Sacerdote e Édipo e Creonte, começa por deificar Édipo naquilo em que ele é notório, no seu saber. Em sua estrutura, há na primeira parte *longos diálogos* (ῥέσις) que revelam claramente as intenções das personagens; na segunda parte do prólogo, uma *sticomythia* guia a interação entre as personagens, obscurecendo as intenções de cada uma delas.

Na primeira parte, o sacerdote, por diversos vocativos e adjetivos, embaralha a verdadeira definição de Édipo. O rei é o primeiro entre os humanos, não é semelhante aos deuses, mas é claramente deificado. Quem ou o que é Édipo é a pergunta.

O saber incomum do protagonista é exaltado pela sua façanha anterior ao início da peça, ter decifrado o enigma da Esfinge. A ulterior façanha do rei o coloca novamente como peça central para desvendar o que está ocorrendo na cidade. Encontrando a única solução que lhe veio à mente, envia Creonte para consultar o oráculo; dá-se então a primeira derrota de Édipo: da mente não lhe adveio nenhuma solução.

Com a chegada de Creonte, Édipo o interroga nos moldes de um tribunal ateniense. A incompreensão tanto do oráculo, quanto da forma como Creonte o expôs, torna-se a sua segunda derrota. O oráculo em si e a maneira como ele foi exposto constituem um amálgama linguístico, entre a esfera humana e a divina, e de ambas, Édipo está excluído.

Não há espaço, para Édipo, neste mundo, onde homens e deuses disputam e concordam. O enigma da Esfinge só pode ser decifrado por Édipo, porque ele é da mesma natureza dela, um híbrido, nem homem, nem divindade. O corpo da Esfinge, metade mulher, metade animal, é semelhante ao de Édipo, um espetáculo difícil de ser contemplado. A linguagem cifrada de ambos é o traço de união; o enigma só foi solucionado, para outro se impor, ainda mais difícil ser desvendado, quem é Édipo? Um mal por outro, sai a Esfinge, entra Édipo.

2. Ira e temor no *Édipo Tirano*.

À tragédia grega clássica um elemento se associou de forma inexorável que nem o tempo foi capaz de desgastá-lo. O nome desse elemento é *sofrimento* (πάθος). Nem toda tragédia possui um enredo no qual o sofrimento se apresenta de maneira catastrófica. Porém, a maneira pela qual as palavras tragédia e sofrimento têm sido empregadas, de modo intercambiável, deixa claro que a associação entre as duas tornou-se inconfundível.

O *sofrimento* (πάθος) na *Poética* de Aristóteles é uma parte da ação que se desenrola no enredo. Para o filósofo, o *sofrimento* é uma ação que ocorre fora da encenação, produzindo mortes e dores terríveis aos seus padecentes. Faz parte da estrutura narrativa que opera uma mudança da felicidade para infelicidade ou vice-versa. A *paixão*, outro nome possível para πάθος¹⁷⁷, é contemplada na *Poética* como uma ação. Isso demonstra que o filósofo tinha em mente a qualificação de um determinado ato que compõe a trama e não uma forte emoção vivida por uma personagem. Os atos em si mesmos é que eram considerados catastróficos. Uma passagem na *Poética* nos informa que Eurípides era o mais trágico dentre os autores trágicos, mas, não por construir

¹⁷⁷ Somville nos esclarece que “em seu sentido primeiro, τὸ πάθος, correspondente ao verbo πάσχω significa literalmente o fato de ser “afetado” de tal ou tal maneira. A esse sentido neutro agrega-se então, em um segundo nível, o valor negativo de afecção dolorosa e desagradável, mas somente em certos empregos. Se bem que podemos exprimir esse termo, a maioria das vezes indeterminado, por nossa palavra francesa *emoção*. Tenhamos para o nosso propósito que se trata aqui de uma afecção fugaz que impressiona momentaneamente alguém, depois desaparece.” (...) en son sens premier, τὸ πάθος, correspondant au verbe πάσχω signifie littéralement le fait d’être « affecté » de telle ou telle manière. À ce sens neutre vient alors s’adjoindre au second degré la valeur négative d’affection douloureuse ou désagréable, mais dans certains emplois seulement. Si bien que nous pouvons rendre ce terme, le plus souvent indéterminé, par notre mot français d’*émotion*. Retenons pour notre propos qu’il s’agit ici d’une affection fugace qui impressionne momentanément la personne, puis disparaît. (Somville, 1975, p.28).

personagens com fortes traços emocionais (o que também fez muito bem), e sim por produzir enredos catastróficos.¹⁷⁸

Não obstante a classificação aristotélica, nada impediu que alguns críticos, por exemplo, considerassem Eurípides o autor mais trágico, não por causa dos enredos, tal como Aristóteles o considerava, mas por personagens como Medeia que sucumbe ao ciúme, à ira e à vingança contra Jasão (Zagdoun, 2006. p.770). O πάθος aqui é concebido como uma paixão que assola a personagem, produzindo inclusive ações catastróficas. Esse elemento é parte intrínseca da psicologia da personagem, que só pode revelar seu estado emocional ou indiretamente, através de signos desses estados emocionais ou, diretamente, através do discurso e da ação das personagens envolvidas na trama. A personagem é quem desencadeia atos e discursos irados, ciumentos, vingativos, etc. É evidente também que a emoção ultrapassa o âmbito da psique da personagem: sua ação afeta o todo da trama.

Não há dúvida de que Aristóteles estivesse mais preocupado com o enredo do que com os fatos particulares das personagens, porém é necessário acrescentar à argumentação que os atos catastróficos são atos de personagens tomadas por alguma paixão, sem a qual a ação catastrófica não poderia emergir.

Uma personagem tomada pela paixão é alguém que revela índices dessa paixão em seus atos, discursos e comportamentos. É preciso considerar também que, na literatura grega antiga, antes do advento do fluxo de consciência na literatura, nunca se está, inteiramente, imerso na *psique* (ψυχή) da personagem.¹⁷⁹ A personagem é construída como um monólito. Toda paixão é revelada por índices externos de sua presença. Os atos, mais do que as palavras, são fortes índices caracterizadores das paixões. São, pois, cometidos em

¹⁷⁸ “Por isso, também, erram os que acusam Eurípides disso mesmo que ele faz em suas tragédias: muitas tragédias suas acabam em infelicidade. Isso, pois, é, como foi dito, o correto.” διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· (Poética, 1453, a, 25-27).

¹⁷⁹ Conferir a seção: Monólogo Interior no 2º capítulo.

contextos nos quais imediatamente se pressupõe, em contraste com “*uma regra de conduta*” normativa, a manifestação de alguma afecção presente na personagem. O discurso também tem sido estudado como campo privilegiado para a manifestação dessas afecções. Parte da retórica, principalmente da aristotélica, está reservada ao estudo dessas paixões. No livro II, de sua *Retórica*, encontra-se um libelo sobre a causalidade dessas afecções, enquanto que, em suas *Éticas*, as mesmas afecções são abordadas do ponto de vista de sua manifestação na ação.

A ira e o temor, no *Édipo Tirano*, dominam grande parte da ação na peça. Essas duas paixões manifestam-se como forças que atuam sobre as personagens.

Em relação à ira, um trecho, na *Ética a Nicômaco*, é bem esclarecedor quanto à sua manifestação. Na passagem, Aristóteles define três tipos de manifestação da ira que ilustram algumas passagens no *Édipo Tirano*:

Os irascíveis então se irritam rapidamente tanto com quem não é preciso quanto sobre coisas que não são necessárias, mais do que é preciso, mas cessam rapidamente (a ira), o que é a melhor coisa que eles têm. Isso acontece com eles, porque não contém a ira, mas dão o troco por que, através de intensa ira, são distinguidos, depois cessam. Pelo excesso, os coléricos são irascíveis resolutos, tanto contra tudo quanto em tudo, donde também o nome. E os rancorosos ficam irritados por um longo tempo, pois contém o ímpeto. A interrupção (do rancor) ocorre quando ele der o troco, pois a vingança cessa a ira, produzindo prazer ao invés de dor. Entretanto, não acontecendo isso, eles contém o peso (do ressentimento), pois, por ser isso oculto, ninguém os convence a nada, nele é preciso tempo para digerir a ira.

οἱ μὲν οὖν ὀργίλοι ταχέως μὲν ὀργίζονται καὶ οἷς οὐ δεῖ καὶ ἐφ' οἷς οὐ δεῖ καὶ μᾶλλον ἢ δεῖ, παύονται δὲ ταχέως· ὁ καὶ βέλτιστον ἔχουσιν. συμβαίνει δ' αὐτοῖς τοῦτο, ὅτι οὐ κατέχουσι τὴν ὀργὴν ἀλλ' ἀνταποδιδόασιν ἢ φανεροί εἰσι διὰ τὴν ὀξύτητα, εἴτ' ἀποπαύονται. ὑπερβολῇ δ' εἰσὶν οἱ ἀκρόχολοι ὀξεῖς καὶ πρὸς πᾶν ὀργίλοι καὶ ἐπὶ παντί· ὅθεν καὶ τοῦνομα. οἱ δὲ πικροὶ δυσδιάλυτοι, καὶ πολὺν χρόνον ὀργίζονται· κατέχουσι γὰρ τὸν θυμόν. παῦλα δὲ γίνεται ὅταν ἀνταποδιδῶ· ἢ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἥδονην ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα. τούτου δὲ μὴ γινομένου τὸ βάρος ἔχουσιν· διὰ γὰρ τὸ μὴ ἐπιφανὲς εἶναι οὐδὲ συμπεῖθει αὐτοὺς

οὐδεὶς, ἐν αὐτῷ δὲ πέψαι τὴν ὀργὴν χρόνου δεῖ. (*Ética a Nicômaco*, 1126a, 13-26)

Na passagem, três manifestações da ira são apresentadas por nomes distintos: *os irascíveis* (ὀργίλοι), *os coléricos* (ἀκρόχολοι) e *os rancorosos* (δυσδιάλυτοι). A ira se manifesta de forma diferente em cada um deles: o irascível se irrita rapidamente, mas cessa também rapidamente a sua ira; o colérico é irascível em excesso; e o rancoroso fica irritado por muito tempo. A diferença entre o irascível e o colérico é pequena: o colérico se irrita em excesso. Entretanto, o rancoroso é quem, além de ficar irritado por mais tempo do que aqueles, retém o ímpeto agressivo, permanecendo irritado sem manifestá-la, até que possa se vingar para apaziguá-la. Em todas essas atitudes, a mesma afecção está presente, a ira (ὀργή).

A manifestação da ira possui causas, que na passagem acima, Aristóteles não abordou. Mas, analisou em outro contexto. Na *Retórica*, o filósofo elenca diversas causas possíveis para a manifestação da ira. O intuito da análise aristotélica nessa obra, é demonstrar como o orador pode dispor seu público a certas paixões ou como ele mesmo, tomado por certas paixões, pode demonstrá-las através do discurso. Nessa obra, ele define a ira do seguinte modo:

Seja a ira um desejo, acompanhado de uma aflição, de vingança (manifesta) por causa de um manifesto desprezo contra alguém ou algo de alguém, que não convém desprezar. (...) e a toda ira segue algum prazer, proveniente da esperança de se vingar.

Ἐστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. (...) καὶ πάσῃ ὀργῇ ἔπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρησασθαι. (*Retórica*, 1378a, 31-33 e b, 1-2)

O desejo de vingança que assola o irado é proveniente de alguma forma de desprezo. Esse sentimento, o desprezo, é a parte mais importante na

definição de Aristóteles. Na realidade, o desprezo é a conflagração do estado de ira. Entretanto, o próprio desprezo é causado por diversas e inúmeras situações diferentes. Uma dentre essas causas aplica-se diretamente ao contexto da primeira ação de Édipo, analisada logo abaixo: o filósofo nos diz que os que estão dispostos à ira “*enfurecem-se contra os que riem, gozam e escarnecem deles (pois, os ultrajam), e contra os que ofendem com coisas que são sinais de ultraje.*”¹⁸⁰ e “*ainda contra os que os desprezam diante de cinco (tipos de pessoas): diante das que eles amam, diante das que eles rivalizam, diante das que eles desejam ser admirados ou diante das que eles honram, ou diante dos quais eles são respeitados.*”¹⁸¹

No contexto da peça *Édipo Tirano*, as paixões assolam as personagens, de modo decisivo, para a consecução do enredo. O protagonista da peça é apresentado em múltiplas facetas dentre as quais as de irascível e temente.¹⁸² Em duas longas passagens da peça, no primeiro episódio e no segundo, Édipo é arrebatado por emoções violentas, que o impelem para o que Aristóteles denominava também de *πάθος*, a *ação catastrófica* quase no final da peça. Essas emoções funcionam como uma amplificação das motivações que impulsionam o protagonista até a sua catástrofe. Não são o motor, mas o combustível que o move.

Ao se deslocar duas das atitudes de Édipo relatadas em seu longo discurso no segundo episódio (v. 771-833) para se delinear alguns traços fundamentais do caráter irascível de Édipo, são encontrados dois fatos que

¹⁸⁰ (...) ὀργίζονται δὲ τοῖς τε καταγελῶσι καὶ χλευάζουσιν καὶ σκώπτουσιν (ὕβριζουσι γάρ), καὶ τοῖς τὰ τοιαῦτα βλάπτουσιν ὅσα ὕβρεως σημεία. (*Retórica*, 1379a, 30-31).

¹⁸¹ ἔτι τοῖς ὀλιγωροῦσι πρὸς πέντε, πρὸς οὓς φιλοτιμοῦνται, [πρὸς] οὓς θαυμάζουσιν, ὑφ' ὧν βούλονται θαυμάζεσθαι, ἢ οὓς αἰσχύνονται, ἢ ἐν τοῖς αἰσχυνομένοις αὐτούς. (*Retórica*, 1379b, 23-26).

¹⁸² Em certa medida Édipo é ainda um herói épico. O ideal do herói épico grego é expresso no canto IX, quando Agamenon envia uma embaixada para convencer Aquiles a retornar para a batalha. Fênix, seu preceptor, em apenas um verso expõe esse ideal: “citar o ideal”. Édipo também desempenha essas tarefas, como argumentador ao longo da peça, tendo inclusive decifrado o enigma da esfinge, mas também como um hábil guerreiro no episódio da morte de Laio. Até mesmo como irascível, a analogia de Édipo pode ser construída com Aquiles, se bem que a sua cólera não o paralisa, mas o impulsiona para o centro da ação.

manifestam a sua ira: o primeiro relata a partida de Édipo de Corinto; o segundo, o seu encontro com Laio. Na cena, Édipo relata a Jocasta fatos acontecidos, antes de sua chegada a Tebas. Seu discurso se inicia com a afirmação, como ele acreditava, de que era filho de Políbio e Mérope, rei e rainha de Corinto. Édipo narra que na cidade,

(...) Era considerado o homem
 Mais ilustre dentre os cidadãos de lá, antes que
 Tal sorte impusesse sobre mim coisas dignas de espanto,
 Na verdade, não dignas de minha estima.
 Um homem, pois, em um banquete, saturado de forte bebida,
 Chama-me, no simpósio, como se eu fosse um “artifício” ao meu pai.
 E eu, tendo ficado ressentido, durante aquele dia,
 Com esforço, me contive; no outro dia, indo de encontro
 Ao meu pai e minha mãe eu os interpelava e, de modo indignado,
 Eles julgavam quem emitiu tal palavra.

(...) Ἡγόμην δ' ἀνὴρ
 ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρὶν μοι τύχῃ
 τοιάδ' ἐπέστη, θαυμάσαι μὲν ἀξία,
 σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία.
 Ἀνὴρ γάρ ἐν δείπνοις μ' ὑπερπλησθεὶς μέθη
 καλεῖ παρ' οἴνῳ πλαστός ὥς εἶην πατρί.
 Κἀγὼ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὔσαν ἡμέραν
 μόλις κατέσχον, θάτέρα δ' ἰὼν πέλας
 μητρὸς πατρός τ' ἤλεγχον· οἱ δὲ δυσφύρως
 τοῦνειδος ἦγον τῷ μεθέντι τὸν λόγον.
 (Sófocles, Édipo Tirano, v. 775-786)

Nesse trecho do discurso, Édipo era reconhecido como *o mais ilustre* (μέγιστος) dos cidadãos, colocando-se em posição de destaque no discurso face ao seu antagonista, tal como ele o nomeia sem consideração alguma, *um homem* (ἀνὴρ). A sua posição é marcada também pela antecipação de sua opinião sobre o ocorrido. *As coisas ditas não eram dignas de sua atenção, de sua estima* (σπουδῆς τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία), contrapondo-se às *coisas dignas de espanto* (θαυμάσαι ἀξία) que, entretanto, aconteceram a partir daquele dia. O tom de desprezo pelos

fatos acontecidos imprime no discurso um distanciamento que na verdade não ocorreu. Édipo que ainda não sabe a verdade sobre si próprio, no momento em que narra esse fato, não o compreende totalmente.

No banquete, ele é ofendido por alguém que o chama de “πλάστος”, comparado a algo “fabricado”, “moldado” e principalmente com a acepção de “não natural”. O termo usado pelo antagonista revela-se uma hábil metáfora. Édipo não era filho natural de seus pais e todo o seu poder, exaltado naquele momento, é posto em dúvida pelo comentário cifrado do ébrio. A afronta, em banquete público, diante de seus pais e dos cidadãos que o veneravam, era suficiente para lhe despertar o rancor, tornando-se a causa de sua ira, tal como Aristóteles nos diz acima.

A reação dele revela-o como rancoroso. Édipo, após ter sido insultado, não dá o troco (ἀνταποδίδει) ao ofensor, contém a ira à custo (μόλις), tendo ficado ressentido (βαρυνθείς). No dia seguinte, indo ao encontro dos pais, pergunta-lhes (ἤλεγχον) sobre o ocorrido. Os pais indignados (δυσφόρως) lhe respondem. O verbo acima ἐλέγχω dá a medida da tensão entre eles. Esse verbo possui significados mais fortes, tais como: “tratar com menosprezo”, “convencer de uma falta”, “reprovar” e “acusar”. O ressentimento de Édipo na realidade volta-se contra seus pais, determinando a indignação dos progenitores não só contra o tom de Édipo, mas também contra o delator.

Essa primeira cena harmoniza-se com a definição de Aristóteles e prescreve o próximo ato do protagonista: consultar o oráculo. Depois da resposta de seus pais, ele exclama: “estava satisfeito com a resposta deles, porém isso sempre me atormentava, pois me indignava muito” (καὶ γὰρ τὰ μὲν κείνοιιν ἐτεροπόμην, ὅμως δ’ / ἔκνιζέ μ’ ἀεὶ τοῦθ’ ὕφειρπε γὰρ πολὺ. 785/786). É com essa disposição que Édipo, às escondidas, procura o oráculo. A primeira ação em direção a sua queda é impulsionada pelo rancor, se o futuro rei de Tebas tivesse agido apenas como um irascível, cujo rancor tem pouca duração, ou como um colérico, cuja resposta imediata à ofensa é dada no mesmo momento,

não teria surtido o efeito necessário que levou Édipo ao oráculo, para saber que mataria o pai e se casaria com a mãe, nem o teria colocado no caminho de seu verdadeiro pai, Laio.

No mesmo discurso, Édipo relata ainda, para Jocasta, como encontrou Laio e o que aconteceu naquele dia fatal:

Quando, caminhando, estava próximo dos três caminhos,
 Ali um arauto e um homem, sobre um carro a cavalo, como tu dizes,
 Encontravam-se comigo. Fora do caminho, o condutor e o próprio
 velho, com violência, lançavam-me.
 Eu, no que me lançou para fora, no condutor, bato,
 Por causa da ira; e quando o velho me viu,
 Tendo observado que eu me aproximava do carro
 No centro de minha cabeça, com duplo aguilhão, batia-me,
 Na verdade, não pagou uma pena igual, mas, em pouco tempo,
 Tendo sido golpeado com o cetro de minha mão,
 Abatido rapidamente, do meio do carro rolou
 E eu mato todos juntos.

(..) Τριπλῆς
 ὅτ' ἢ κελεύθου τῆσδ' ὁδοιπορῶν πέλας,
 ἐνταῦθά μοι κῆρύξ τε καὶ πωλικῆς
 ἀνὴρ ἀπήνης ἐμβεβώς, οἷον σὺ φῆς,
 ξυνηντίαζον· καὶ ὁδοῦ μ' ὅ θ' ἡγεμῶν
 αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἤλαυνέτην.
 Καγὼ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,
 παίω δι' ὀργῆς· καὶ μ' ὁ πρέσβυς ὡς ὀρᾷ
 ὄχον παραστείχοντα, τηρήσας μέσον
 κάρα διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.
 Οὐ μὲν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως
 σκῆπτρῳ τυπεῖς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὕπτιος
 μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
 κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. (...)
 (Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 800-813)

O relato da cena, contrariando os relatos trágicos tradicionais, resume o acontecimento sem a comum riqueza de detalhes das descrições. A sucessão das formas verbais comporta grande vivacidade na cena. Por um lado, Édipo suaviza seus atos com dois verbos que indicam uma reação rápida: *eu bato* (παίω) e *mato* (κτείνω). Inversamente, os atos da comitiva de Laio são

alongados com imperfeitos: *vinham de encontro* (ξυνηντίαζον), *lançavam-me fora do caminho* (ἤλαυνέτην ἐξ ὁδοῦ), *batia-me* (μου καθίκετο). O contraste entre as ações é ressaltado por duas locuções adverbiais: eles agem primeiro *com violência* (πρὸς βίαν); Édipo revida *por causa da ira* (δι' ὀργῆς).

Édipo não age mais como um rancoroso. Agora, ele assume a face do colérico. Imediatamente às agressões, ele revida com ímpeto ainda mais forte. Como colérico, ele não contém a ira e dá vazão a todo o seu ressentimento. Assim, o condutor do carro o lança para fora do caminho, ele revida com a agressão; Laio então o golpeia, ele o mata e, em seguida, a todos. Com apenas uma palavra em seu discurso, justifica toda a sua ação: por causa da ira.¹⁸³

Ambas as ações descritas no discurso de Édipo denunciam a sua atitude em relação aos obstáculos que enfrenta. Édipo possui todos os traços de um *irascível* (ὀργιλοτής), comportando-se também às vezes como colérico ou rancoroso. Essas ações estão fora do entrecho dramático, foram reveladas em um discurso após grandes suspeitas, de que ele poderia ter matado o rei. Entretanto, tais revelações coadunam-se com as mesmas reações que o protagonista tem no episódio anterior.

No primeiro episódio da peça, entretanto, a epifania da ira colocará, frente a frente, duas importantes personagens, Édipo e o adivinho Tirésias. Em

¹⁸³ Citti alude ao orgulho de Édipo nesta mesma cena: ἐκ τῆσδε χειρός, “por esta (minha) mão”: neste detalhe há como que um tom de orgulho, como na afirmação precedente. - ὕπτιος – Laio rola para baixo do carro e fica “deitado”. (...) ἐκκλίνδεται, “rolar para fora”: esse verbo é usado muitas vezes em cenas de batalhas na *Ilíada* para descrever um guerreiro abatido que “rola fora do carro” (cf. Il. VI, 42 ἐκ δίφροιο...ἐξεκλύσθη ecc.); “deitado” é dito do guerreiro que, abatido, fica ὕπτιος ἐν κονίῃσιν, “deitado na poeira”, Il. IV, 522; XIII, 548 etc. O uso do léxico das descrições épicas de batalha dá um tom orgulhoso a todo este relato, no qual Édipo, só, abate cinco pessoas que o tinham provocado (...). ἐκ τῆσδε χειρός, “da questa (mia) mão: in questo dettaglio c’è come um tono di orgoglio, come nell’affermazione precedente. - ὕπτιος – Laio rotola giù dal carro e resta “supino”. (...) ἐκκλίνδεται, “rotola fuori”: questo verbo è usato più volte in scene di battaglia nell’*Iliade* per descrivere un guerriero abbattuto che “rotola fuori” dal carro (cf. Il. VI, 42 ἐκ δίφροιο...ἐξεκλύσθη ecc.), anche “ὕπτιος” è detto del guerriero abbattuto, resta ὕπτιος ἐν κονίῃσιν, “supino nella polvere” Il. IV, 522; XIII, 548, etc. L’uso del lessico delle descrizioni epiche di battaglia dà un tono orgoglioso a tutto questo racconto, in cui Édipo da solo abbatte cinque persone che lo avevano provocato (...). (Sofocle. *Edipo Re*, 2011, p.65).

campos opostos, as duas personagens serão tomadas pela ira, por causas diferentes.

Logo no início, Édipo, não tendo decifrado no prólogo o oráculo, profere um violento edito contra os que lhe impedem de descobrir e punir o assassino. Em um longo discurso, ele elenca três tipos de hipóteses com penas distintas: para aquele que se acusar (assassino confesso), será apenas desterrado; para aquele que revelar o culpado (delator), ele pagará um bem; mas para quem silenciar, estará proibido de acolher, de partilhar sacrifícios e de comunicar-se com o assassino. Nesse edito, o rei se dispõe a procurar o assassino, como um investigador, já que falhou em compreender o oráculo. Através de um *indício* (σύμβολον, 221), ele crê poder encontrar o assassino. Contudo, necessita de que alguém lhe forneça uma pista. “*Não silencie!*” (μὴ σιωπάτω, 231) e “*se por sua vez vós vos calardes*” (εἰ δ’ αὖ σιωπήσεσθε, 233) são os ditos que atravessam o edito, revelando a extrema preocupação do rei com a identidade do assassino. O silêncio é o maior inimigo de Édipo nesse momento.

A tensão inicial propalada pelo edito tende a aumentar durante o episódio. A centelha da ira já foi lançada. Édipo não aceita o silêncio como resposta à sua inquirição. Nesse sentido, ele “*ira-se com todos, se alguém tanto se lhe opuser quanto não lhe ajudar, ou se alguma outra coisa, desse modo, o atrapalhar.*”¹⁸⁴ Nada nem nenhuma coisa pode-lhe impedir de descobrir o mal que oprime a cidade. Como não obtivera êxito com o primeiro oráculo, o próprio coro sugere que o enigma seja decifrado por quem, em sua opinião, realmente está apto a isso, Tirésias. Édipo não havia descurado dessa possibilidade, tendo enviado anteriormente Creonte para trazer o adivinho.

O coro, de modo desmedido, tal como se fosse o próprio deus Apolo, exalta Tirésias, “*para o único dentre os homens em que a verdade brota*” (ῶ / τὰληθές

¹⁸⁴ “... ἐάν τε ἀντιπράττη τις ἐάν τε μὴ συμπράττη ἐάν τε ἄλλο τι ἐνοχλῇ οὕτως ἔχοντα, πᾶσιν ὀργίζεται.” (*Retórica*, 1379a, 14-16).

ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ. 298,299). A exaltação do coro anima ainda mais a tensão da cena, colocando em campos opostos, Édipo e Tirésias.

Na entrada em cena do adivinho, a harmonia impera. Édipo o vê como um igual na busca pela verdade. Ele, tal como o coro, também exalta o adivinho em sua entrada na cena:

Ó tu, Tirésias, que compartilha todas as coisas, as ensináveis
E as não dizíveis, as celestes e as que caminham pela terra,
Em relação à cidade, se é verdade que não vês, sabes igualmente
Com qual doença ela está. (...).

ὦ πάντα νωμῶν Τειρεσία, διδακτά τε
ἄρρητά τ', οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ,
πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως
οἷα νόσῳ σύνεστιν. (...)

Após a exaltação, Tirésias violentamente recusa-se a falar. A solicitação de Édipo causou-lhe descontentamento. Aos ouvidos do sacerdote de Apolo, soou mal a expressão do rei: *“se é verdade que não vês”*. O sacerdote replica ao rei, aludindo ao saber (φρονεῖν), tão caro a Édipo: *“... como é terrível o saber para quem pensa no momento em que as resoluções não libertam”* (... φρονεῖν ὥς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη λύη φρονουῦντι, 316-7). O dito de Tirésias funciona como uma prolepse extremamente irônica, pois Édipo, sendo conhecido por sua sabedoria (σωφροσύνη), neste momento é denunciado pelo adivinho como inepto para descobrir aquilo que ele pretende.

Édipo não compreende as palavras irônicas do sacerdote. Em uma nova súplica, ele solicita: *“que, pelos deuses, sabendo, não retrocedas”* (μή, πρὸς θεῶν, φρονῶν γ' ἀποστραφῆς, 326). Como se estivesse surdo às súplicas de Édipo, o sacerdote injuria a todos os presentes, iniciando uma longa altercação com Édipo, na qual as duas personagens insultam-se reciprocamente:

Tirésias. Todos pois sois insensatos, eu jamais,
Como não diria os teus males, não revelaria os meus.

Édipo. O que dizes? Sabendo, não dizes, mas consideras
Abandonar-nos e destruir a cidade?

Tirésias. Não causarei dor nem a mim nem a ti. Por que
De outro modo essas coisas me perguntas?
De mim, pois, não saberias.

Édipo. Não, ó maior dos males, pois também tu
Encolerizas a natureza de uma pedra, quando falas,
Porém, assim, te mostras inflexível e duro!

Tirésias. Eu censuro a minha ira, e a tua que habita o
Mesmo lugar, não vês, mas censuras a minha.

Édipo. Quem pois não se irritaria, ouvindo tais palavras
Com as quais tu agora desonras esta cidade?

Tirésias. Essas coisas, pois, virão, se eu, em silêncio, suportar.

Édipo. Então, é necessário que me digas as coisas que virão.

Tirésias. Não diria nada além, diante disso, se desejas,
Encoleriza-te, por essa ira que é a mais selvagem.

Édipo. Não deixarei, na verdade, nada, porque estou irado,
Do que compreendo. Sabes, pois, que se tu, parecendo
Também ter cooperado com o ato e ter feito o quanto possível,
Não matando com as mãos, visses,
Eu diria que este ato era somente seu.

TE. Πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ'· ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε
τᾶμ', ὥς ἂν εἴπω μὴ τὰ σ', ἐκφῆνω κακά.

OI. Τί φήεις; ξυνειδῶς οὐ φράσεις, ἀλλ' ἐννοεῖς
ἡμᾶς προδοῦναι καὶ καταφθεῖραι πόλιν;

TE. Ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.

OI. Οὐκ, ὦ κακῶν κάκιστε, καὶ γὰρ ἂν πέτρου
φύσιν σύ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε,
ἀλλ' ὧδ' ἄτεγκτος κατελεύτητος φανῇ;

TE. Ὅργην ἐμέμψω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
ναίουσαν οὐ κατείδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις.

OI. Τίς γὰρ τοιαῦτ' ἂν οὐκ ἂν ὀργίζοιτ' ἔπη
κλύων ἃ νῦν σὺ τήνδ' ἀτιμάζεις πόλιν;

TE. Ἦξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼ σιγῇ στέγω.

OI. Οὐκοῦν ἄ γ' ἤξει καὶ σὲ χρὴ λέγειν ἐμοί.

TE. Οὐκ ἂν πέρα φράσαιμι· πρὸς τὰδ', εἰ θέλεις,
θυμοῦ δι' ὀργῆς ἥτις ἀγριωτάτη.

OI. Καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέν, ὥς ὀργῆς ἔχω,
ἅπερ ξυνίημι'. Ἴσθι γὰρ δοκῶν ἐμοὶ
καὶ ξυμφυτεῦσαι τοῦργον, εἰργάσθαι θ', ὅσον
μὴ χερσὶ καίνων· εἰ δ' ἐτύγχανες βλέπων,
καὶ τοῦργον ἂν σοῦ τοῦτ' ἔφην εἶναι μόνου.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 330-49)

A recusa de Tirésias, em dizer o que sabe, obsta o desejo de Édipo em saber o que se passou. Tirésias nada mais é na cena do que o obstáculo, o empecilho. A ira que toma conta de Édipo por causa do silêncio do adivinho também se apossa do próprio adivinho que a admite, inclusive censurando-se. Tirésias desconsiderou a todos, chamando-lhes de insensatos, mas o seu alvo é Édipo, para quem ele nega informações. Na medida em que ele as recusa, a ira de Édipo cresce ainda mais. O rei profere, contra o adivinho, diversos impropérios: maior mal dentre os males, inflexível, rígido. Contra os impropérios, Tirésias aponta um dado importante na natureza do protagonista: “*ele não vê que a ira convive junto a ele*” (τὴν σὴν δ' ὁμοῦ / ναίουσαν οὐ κατείδες, 336-7) e que sua ira é “*a mais selvagem*” (ἀγριωτάτη, 344).

Édipo, admitindo *estar irado* (ὥς ὀργῆς ἔχω, 345), lança uma terrível acusação contra o sacerdote, a de que ele ajudou a perpetrar o crime. Evidentemente, Édipo não o poderia acusá-lo de ter cometido o próprio assassinato, fazendo uma ressalva que ofenderia novamente Tirésias: “*se te encontrasses vendo*” ou “*se visses*” (εἰ δ' ἐτύγχανες βλέπων). Na sequência, Édipo cumulará ainda mais Tirésias de novos impropérios: “*és cego ao pensar tanto em relação às orelhas quanto em relação aos olhos*” (τυφλὸς τὰ τ' ὦτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ, 371); “*nutre-se de uma noite interminável, de modo que nem a mim nem a outro, que vê a luz, poderias lesar*” (μιᾶς τρέφῃ πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ'

ἐμὲ μήτ' ἄλλον, ὅστις φῶς ὀρᾷ, βλάψαι ποτ' ἄν, 374-5); és “*quem olha somente para ganhos, e em relação a tua arte, és naturalmente cego*” (ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός, 388-9).

Após a sucessão de ultrajes, o coro, presente em cena, tenta apaziguar os ânimos: “*para nós que os comparamos tanto as palavras deste / quanto as tuas, ó Édipo, parecem terem sido ditas por causa da ira*” (ἡμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη / ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σ', Οἰδιπου, δοκεῖ, 404-5). A tentativa do coro mostra-se frustrada, Tirésias revida os ultrajes de Édipo de forma contundente, valendo-se de seu conhecimento *mântico*:

Digo, já que também me ofendeste de cego,
Que tu vês e não vês em qual situação desgraçada estás
Nem onde habitas nem com quem moras.

λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλόν μ' ὠνειδίσας:
σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἴ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 412-4)

Para Édipo que ainda não suspeitava de si próprio, a afirmação de Tirésias pareceu-lhe um novo enigma. Os dois verbos traduzidos opõem-se, não obstante aproximação semântica de seus significados: δέρκομαι é o olhar penetrante, que se dirige a um ponto específico, centrado; βλέπω é o olhar que se dirige aos objetos, que se lança sobre as coisas, que vê o entorno. A ironia do sacerdote coloca Édipo na mesma condição em que seu antagonista, como um cego que se concentra em pontos precisos, não possuindo o panorama no qual o fato se insere. Tirésias não suportou também ser vilipendiado por seu aspecto físico. A sua ira, desde o início, cresceu por que Édipo o ofendeu como cego. Tirésias se retira no fim do primeiro episódio, Édipo também; entra o coro, acaba a cena.

No segundo episódio, a ira de Édipo se propaga. Um forte eco do primeiro episódio ainda permanece no segundo. Creonte entra em cena,

perguntando ao coro se Édipo realmente lançara acusações contra ele. O coro, reconhecendo o estado emocional do protagonista, lhe diz: *“mas ele teria chegado rapidamente a essa reprovação, / tendo sido contrariado mais por causa da ira do que pensando com sabedoria.”* (ἀλλ’ ἦλθε δὴ τοῦτο τοῦνείδος τάχ’ ἄν / ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν., 523-24). O Coro, tentando apaziguar os ânimos na cena anterior, minimiza as acusações de Édipo contra Creonte. No episódio anterior, Édipo acusava Creonte e Tirésias de uma conjuração na morte de Laio.

Creonte, demonstrando muito receio, já sabia desse fato. Ao coro pergunta: *“de semblante e mentes corretos / ele me acusava disso: uma conspiração”?* (ἐξ ὁμμάτων δ’ ὀρθῶν τε καὶ ὀρθῆς φρενός / κατηγορεῖτο τοῦπύκλημα τοῦτου μου; 528-9). A pergunta ao Coro revela que Creonte tenta desacreditar Édipo não apenas como irado, mas como louco, como alguém fora de si. A maneira pela qual Édipo expressou a sua ira, no primeiro episódio, ecoou até aos ouvidos de Creonte. O segundo episódio inicia-se com grande tensão entre os interlocutores. À pergunta de Creonte, o coro novamente tenta minimizar a atitude do rei com uma resposta evasiva.

Na sequência da ação, Édipo adentra a cena de forma violenta, questionando Creonte sobre as suas maquinações. A cena de altercação, entre as duas personagens, alonga-se até a metade do segundo episódio. Édipo expõe as suas suspeitas em relação a Creonte e ao adivinho; Creonte refuta-lhe os argumentos de forma contundente. O coro de novo tenta acalmar os contendentes, mas Édipo nega-se a ouvi-lo, pronunciando a sua vontade, contra Creonte no ápice de sua ira: *“desejo, sobretudo, matar-te, não que fujas”* (ἥκιστα θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι, 623).

Depois da condenação de Creonte, a altercação continua, até que Jocasta irrompe na cena. Ao entrar, Jocasta pede explicações sobre o corrido entre eles, cessando a contenda. Creonte então se justifica novamente, fazendo um juramento sagrado sobre a sua inocência. Por sua vez, Édipo acredita em sua tese, negando-se a rever a sua condenação. O coro, pela última vez, intercede na

ação, solicitando em tom suplicante ao rei. Pela primeira vez, Édipo cede, destilando ainda sua última gota de ira:

Édipo: Pela tua, pois, e não pela deste, tenho compaixão
Pela boca piedosa. E esse, enquanto estiver aqui, será odiado!

Creonte: é evidente que estás manifestando ódio e rancor, quando
Ultrapassares esse ímpeto; tais naturezas são justamente,
A si mesmas, as mais dolorosas de suportar.

ΟΙ. τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτίρω στόμα
ἐλαινόν: οὗτος δ' ἔνθ' ἂν ἡ στυγῆσεται.

Κ. στυγνὸς μὲν εἶκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν
θυμοῦ περάσης: αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγισται φέρειν.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 671-675)

Édipo aceita a súplica do coro, lançando uma forte imprecisão a Creonte. Compara o pedido suplicante do coro ao juramento feito por Creonte que na realidade estão em instâncias distintas. O juramento de Creonte invoca Zeus, o deus tutelar dos juramentos, e não a clemência do rei. Édipo manifesta não só a sua ira, como também grande soberba. Por outro lado, o discurso de Creonte aponta com sabedoria a medida do caráter irascível do rei que manifesta ódio em um primeiro momento e depois rancor. Como uma prolepse, alude a todo sofrimento que uma natureza, tal como a Édipo, teria de suportar. Creonte, então, parte; sai de cena.

Na parte final do episódio, Jocasta pergunta ao Coro sobre a querela. O coro, para preservar Édipo, recusa-se a falar. Entretanto, Édipo dirige-se ao coro, acusando-lhe de não ter boas intenções com ele. O coro defende-se, exortando o rei a fim de que se tornasse um guia (εὐπομπος, 697) para a salvação da cidade. Jocasta então interrompe o diálogo, surpresa ainda com a inquietação de Édipo: “*pelos deuses, ensina-me, ó rei, de que coisa tu, insurgindo-se, tens essa ira.*” (πρὸς θεῶν δίδαξον καὶ μὴ, ἄναξ, ὅτου ποτὲ / μῆνιν τοσήνδε

πράγματος στήσας ἔχεις, 698-9)¹⁸⁵. Jocasta lança um apelo a Édipo na tentativa de compreender tamanha ira. Com a chegada da rainha, os ânimos se acalmam, e Édipo abrandando finalmente a sua fúria.

Nessa longa cena, em que Édipo é retratado como irascível, as causas da ira de Édipo variam de forma sinuosa. Primeiramente, o rei se encoleriza com a falta de colaboração de Tirésias, depois sai de cena; posteriormente, irrita-se com Creonte, a quem julgava um conjurado inconfesso; por último, acusa o próprio coro de não lhe dar suporte, contra seus maldosos interlocutores. O rei apresenta-se não só como irascível, mas também como alguém que está totalmente desorientado, pela revelação feita por Tirésias. A sua ira dirige-se a todos os presentes, sendo apenas tranquilizado por Jocasta.

É bem verdade também, como Aristóteles afirma, que, “*com efeito, a ira é o que inspira a confiança, e o não cometer injustiça, mas sofrê-la é o que produz a ira.*”¹⁸⁶ Nesse sentido, Édipo, incapaz de perceber sua culpa, presumindo ter sido vítima de uma conjuração, não poderia ter reagido de outro modo. A confiança em sua inocência é o que conduz Édipo às disputas com Tirésias e Creonte, ao longo dos dois episódios, e, ao mesmo tempo, a confiança em sua capacidade para desvendar mistérios.¹⁸⁷

Em contraste com o Édipo heroico e semidivino, apresentado no prólogo da peça, surge o homem com todas as suas fraquezas. A suas reações são

¹⁸⁵ No vocabulário de Jocasta, não há a palavra até agora empregada por todas as personagens, a ira (ὀργή), mas a “ira enviada por um deus” (μῆνις). O emprego de μῆνις no lugar de ὀργή demonstra em que medida Jocasta considerava a manifestação dessa emoção em Édipo, preocupando-se com a possível durabilidade dela, o que seria nefasto à cidade. Vale lembrar que é a mesma ira de Aquiles que tantos males causou não só aos Troianos, mas também aos Aqueus.

¹⁸⁶ θαρραλέον γὰρ ἡ ὀργή, τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ' ἀδικεῖσθαι ὀργῆς ποιητικόν. (*Retórica*, 1383b, 8-9).

¹⁸⁷ Édipo também manifesta a disposição da confiança. Cf. Aristóteles, *Retórica*: os confiantes são os que se encontram do seguinte modo: se julgarem ter se saído bem com muitas coisas e não ter sofrido nada, ou se muitas vezes estiveram próximos de perigos e escaparam deles. (αὐτοὶ δ' οὕτως ἔχοντες θαρραλέοι εἰσὶν, ἂν πολλὰ κατωρθώκεναι οἴωνται καὶ μὴ πεπονθέναι, ἢ ἂν πολλάκις ἐληλυθότες εἰς τὰ δεινὰ καὶ διαπεφευγότες ὥσι). (*Retórica*, 1383a, 25-28).

humanas, demasiadamente humanas. Não há nenhum rastro de uma divindade na manifestação de sua paixão. O homem está abandonado, vítima de suas próprias paixões. Édipo encarna o paradoxo da máxima inteligência com a pior das paixões. E, ainda que ele pense ser vítima, isso não o exime de suas inclinações, *“pois, cada um abre caminho em direção a sua própria ira, pela paixão que lhe subjaz.”*¹⁸⁸

A mudança de uma paixão à outra na alma do protagonista é um movimento de transição, não só psicológico, mas também narrativo, porque prepara a queda da personagem, na parte final da peça. Tal como Aristóteles assinalou, as duas partes dessa divisão são antagônicas, em cada uma a paixão reina: *“pois, é impossível temer e irar-se ao mesmo tempo.”*¹⁸⁹ Sem sair de cena, o Édipo irascível cede lugar ao temente.

A transição vem como um golpe: Jocasta explica, a fim de acabar com as especulações sobre a conjuração, parte do oráculo. O oráculo, pronunciado por ela, dizia que Laio seria morto por seu filho, a quem ela já acreditava estar morto. Assim, tentando desqualificar o oráculo que não teria sido cumprido, ela descreve alguns fatos acerca da morte de Laio. Alguns detalhes despertam a atenção de Édipo: o lugar e a quantidade de pessoas que mataram Laio. Édipo então, detendo-se sobre o lugar em que se deu a morte de Laio, exclama:

Édipo: que coisa acabei de escutar agora, ó mulher,
Que desorienta a alma e turba o espírito.

Jocasta: de que preocupação, concentrando-se nela, dizes isso?

OI. Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.

IO. Ποίας μερίμνης τοῦθ' ὑποστραφεῖς λέγεις;
(Sófocles, Édipo Tirano, v.726-728)

¹⁸⁸ προοδοποιεῖται γὰρ ἕκαστος πρὸς τὴν ἐκάστου ὀργὴν ὑπὸ τοῦ ὑπάρχοντος πάθους. (*Retórica*, 1379a, 23-24).

¹⁸⁹ ἀδύνατον γὰρ ἅμα φοβεῖσθαι καὶ ὀργίζεσθαι. (*Retórica*, 1380a, 33).

O efeito do discurso de Jocasta desperta no rei pensamentos que o fazem vagar (πλάνημα = coisas errantes). A clareza e a naturalidade com as quais Édipo habitualmente age, desfazem-se. O prenúncio de preocupação que toma Édipo manifesta-se como sinais de inquietude (μέριμνα) que Jocasta acusa em seu olhar. Irrompe o receio, o prenúncio do medo.

Na sequência, o rei interroga a rainha para obter mais informações. Obtendo, como resposta quando o fato ocorreu, Édipo e Jocasta começam uma longa *sticomythia* que revela o mundo interior das personagens:

Édipo: ó Zeus, que coisa decidiste fazer de mim?

Jocasta: que preocupação é esta em ti, ó Édipo?

Édipo: ainda não me pergunte. Diga qual aspecto
Tinha Laio, tendo que idade de maturidade?

Jocasta: grande, possuindo barba, encanecida a pouco,
Não se distanciava muito de seu aspecto.

Édipo: ó infeliz! Parece que, lançando contra mim mesmo
Terríveis imprecações, não percebi.

Jocasta: como dizes? Tendo olhado para ti, temo claramente, ó rei.

Édipo: temo terrivelmente que o adivinho não seja quem não vê.
Esclarecer-me-ás mais, se ainda declarares algo.

Jocasta: na verdade, temo, mas direi, se eu souber, as coisas que
perguntares.

OI. ὦ Ζεῦ, τί μου δοῦσαι βεβούλευσαι πέρι;

IO. Τί δ' ἐστί σοι τοῦτ', Οἰδίπους, ἐνθύμιον;

OI. Μήπω μ' ἐρώτα· τὸν δὲ Λαῖον φύσιν
τίν' εἶχε φράζε, τίνα δ' ἀκμήν ἤβης ἔχων.

IO. Μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα,
μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολύ.

OI. Οἷμοι τάλας· ἔοικ' ἐμαυτὸν εἰς ἀρὰς
δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.

IO. Πῶς φήεις; ὀκνῶ τοι πρὸς σ' ἀποσκοποῦσ', ἄναξ.

OI. Δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ.
Δείξεις δὲ μᾶλλον, ἦν ἐν ἐξείπῃς ἔτι.

IO. Καὶ μὴν ὀκνῶ μέν, ἃ δ' ἂν ἔρη μαθοῦσ' ἐρῶ.
(Sófocles, Édipo Tirano, v.738-749)

Na passagem, o *temor* (ὀκνεῖν) que assola Jocasta é proveniente das preocupações que acabam de tomar Édipo. Jocasta o examina (σ' ἀποσκοποῦσ') e seu aspecto não lhe parece agradável. Ela ignora completamente o que o rei pensa. Por sua vez, Édipo conduz um longo interrogatório que cessará apenas no terceiro episódio, quando a verdade vier à tona. Entremeados por imprecações e expressões receosas, ele informa-se sobre o aspecto físico de Laio, mais um sinal de sua culpa. Aos poucos o rei perde o *ímpeto* (ἀθυμῶ) que o impelia a perseguir o assassino, começa então o reconhecimento de si próprio.

Édipo reconhece alguns sinais, nas informações de Jocasta, que o conectam diretamente ao assassino, embora ela conheça apenas a versão de que Laio havia sido morto por vários homens. Jocasta alude à informação do serviçal de Laio, que era o único sobrevivente. Édipo solicita a presença do serviçal, expressando preocupação: “*temo por mim mesmo, ó mulher, que muitas coisas foram ditas em excesso, (...)*” (δέδοικ' ἐμαυτόν, ὦ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν / εἰρημέν' ἦ ..., 767-8). É a primeira vez que Édipo expressa ter medo. Aos poucos, com as novas informações trazidas por Jocasta, o rei adentra a ravina do medo.

Jocasta, então, irrompe do silêncio, desejando saber o que lhe preocupava. Ele atende prontamente, relatando os acontecimentos que o marcaram: a saída da casa dos pais, o oráculo, a morte de um desconhecido, e o próprio edito que ele proferira talvez contra si próprio. Mesmo com todos os

indícios de sua autoria, Édipo ainda persegue a clareza absoluta dos fatos. Então, quase convencido de ter assassinado Laio, ele apega-se a única contradição que perdura entre as versões da morte do antigo rei: quantos eram os assassinos?¹⁹⁰

Aristóteles ilumina a inquietude de Édipo, afirmado: *“mas é preciso se entregar a alguma esperança, por causa da qual nos inquietamos. Há um sinal disso: pois, o medo transforma-nos em deliberantes, na verdade mesmo, ninguém delibera a respeito de coisas sem esperança.”*¹⁹¹ A inquietude do rei traduz-se na busca pela verdade total dos fatos. Da inquietude, Édipo transitará para o medo, adotando o interrogatório como alento para a sua esperança. Tal esperança é evocada por Édipo no final do segundo episódio: *“a mim, na verdade, só há algum tanto de esperança: esperar o homem, o pastor”* (καὶ μὴν τοσοῦτόν γ’ ἐστὶ μοι τῆς ἐλπίδος, τὸν ἄνδρα, τὸν βοτῆρα, προσμεῖναι μόνον, 836-7).

O terceiro episódio inicia-se com a chegada de um mensageiro de Corinto. Na primeira parte do episódio, o mensageiro traz a informação de que o pai de Édipo, o rei Políbio, havia morrido. Essa informação causa grande alívio em Jocasta e em Édipo, que com grande regozijo ataca a infalibilidade dos oráculos, repetindo o ataque anterior de Jocasta. Entretanto, ele é mais cauteloso do que Jocasta, revelando seu medo:

Édipo: (...) eu era conduzido pelo medo.

Jocasta: não lances ainda ao coração nenhuma daquelas coisas.

Édipo: como não é necessário que eu tema o leito de minha mãe.

Jocasta: o que temeria o homem, para quem as coisas da fortuna Comandam, e não há clara presciência de nada?
É melhor viver por acaso, tal como puder.
Não temas tu as bodas de tua mãe,

¹⁹⁰ Há um claro contraste com a cena do prólogo na qual Édipo desconfia de Creonte por causa desta informação. Agora, é a única que lhe pode salvar.

¹⁹¹ ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ φόβος βουλευτικούς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων. (*Retórica*, 1383a, 5-7).

Pois muitos dos mortais também, em sonhos,
Uniram-se à mãe; mas para quem essas coisas
não são nada, é mais fácil suportar a vida.

Édipo: todas essas coisas teriam sido ditas muito bem por ti,
Se a genitora não se encontrasse viva. Agora, já que
Vive, é necessário, se dizes bem, temer todas essas coisas.

OI. Ἡῦδας· ἐγὼ δὲ τῷ φόβῳ παρηγόμην.

IO. Μὴ νῦν ἔτ' αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάλης.

OI. Καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;

IO. Τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ὃ τὰ τῆς τύχης
κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
εἰκὴ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις.
Σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·
πολλοὶ γὰρ ἤδη καὶ ὀνειράσιν βροτῶν
μητρὶ ξυνηυνάσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὅτῳ
παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.

OI. Καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἂν ἐξείρητό σοι,
εἰ μὴ 'κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ
ζῇ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v.974-986)

Após Édipo revelar que era conduzido pelo medo e temia partilhar ainda do leito da mãe, Jocasta inicia uma diatribe violenta que se divide em duas partes: a primeira ataca a ânsia pela verdade, pela certeza das coisas na vida, uma vez que nem os oráculos são infalíveis; a segunda é voltada ao novo temor de Édipo, o medo de partilhar o leito de sua mãe, uma vez que Mérope, rainha de Corinto, ainda vivia. A diatribe de Jocasta volta-se na verdade contra a atitude inquisitiva de Édipo, que mal abandona um temor, entrelaça-se com outro. A cautela com a qual Édipo se revela é expressa pela refutação do longo argumento de Jocasta: ele ainda *teme* (ὀκνῶ) simplesmente pelo fato de a mãe viver. As palavras de Édipo demonstram que ele não despreza inteiramente os oráculos. O seu temor, mesmo depois de ter sido abrandado pelas informações do mensageiro, ainda permanece em cena, por causa da segunda

parte do oráculo. Édipo pensa além, não no imediato. A *presciência* (πρόνοια)¹⁹², atacada no discurso de Jocasta, é o apanágio de Édipo, mas é ela também quem abre as portas para o *receio* (ῥέος).

O mensageiro não entende o diálogo entre Jocasta e Édipo, perguntando-lhe a quem ele temia. Édipo, ao responder, conta-lhe o oráculo de Apolo, revelando então o seu temor, o de que o oráculo de Apolo se cumprisse (1011). O mensageiro, por sua vez, conta-lhe toda a verdade, relatando que Édipo não era filho natural daqueles reis e que ele lhe fora entregue por um pastor. Ao protagonista, a informação não faz sentido algum, causando apenas o efeito de afastar, momentaneamente, o medo de Édipo que calmamente interroga o mensageiro sobre alguns pormenores, aparentemente irrelevantes. Édipo contraria a lógica da sequência discursiva, detendo-se ainda em pormenores vazios em busca de alguma contradição que pudesse salvá-lo.

Uma inversão de sentimentos dá-se em cena: Jocasta que através da primeira parte do discurso do mensageiro estava calma, agora, depois da segunda parte, sai de cena enlouquecida; Édipo, por outro lado, acalma-se por saber que não é filho de Mérope nem de Pólibo, desejando apenas interrogar o pastor, para obter a verdade completa.

Ao longo dos dois primeiros episódios da peça, a manifestação das duas paixões que tomam as personagens, constitui o impulso narrativo. Essas paixões não ficam restritas a uma única personagem, mas emanam seu poder sobre a cena. A *ira* (ὀργή), no primeiro episódio e parte do segundo, e o *medo* (φόβος) na outra metade do segundo, dominam as personagens que reagem a estímulos diferentes. Cada personagem é dominada pela paixão, mas por causas diferentes. A caracterização, por meio da manifestação da paixão, exige

¹⁹² É uma característica marcante de Édipo, em toda peça. Outros autores já trabalharam essa característica do protagonista. O índice da πρόνοια, na peça Édipo Tirano, é muito bem comentado por Knox: “sua ação é rápida como um raio: uma vez concebida, não é tolhida pelo medo ou pela hesitação; antecipa-se a conselho, a aprovação ou dissentimento. A ação edípica característica é o *fait accompli*.” (Knox, 2002, p. 11).

do poeta a singularização de suas personagens. Édipo e Tirésias mostram-se irados, mas em cada um a causa é diferente. Édipo e Jocasta temem, por terem informações distintas, coisas diferentes, mas ambos temem. Mais do que a ilustração de uma personagem, a situação, na qual elas estão inseridas, é o que determina as reações delas.

A utilização das paixões humanas extrapola o universo meramente psíquico das personagens, revela também a sua situação, e principalmente a dinâmica das ações em um enredo. Retomando o conceito de *sofrimento* (πάθος) de Aristóteles, é possível agora compreendê-lo, para além do encadeamento causal das ações, como índices de caracterização das personagens. As paixões atuam em todos os níveis de uma obra, manifestando a universalidade de sua expressão.

3. O espetáculo (ὄψις): o corpo de Édipo.

O espetáculo cênico na tragédia grega antiga ocupa uma parte importante do enredo trágico. A preocupação com o encadeamento causal das ações e seu esquema espacial em começo, meio e fim, tal como Aristóteles estabeleceu em sua *Poética*, não contribuiu para análise dessa convenção teatral. O espetáculo destaca-se, por vezes, desse esquema espacial, não acrescentando nenhuma ação decisiva para a compreensão do enredo. Antes, quando o espetáculo faz parte da obra, o fim do encadeamento das ações no enredo, muitas vezes, já se completou. O espetáculo, principalmente em Sófocles, entra-se entre o πάθος (sofrimento) e o êxodo¹⁹³ na peça.

Já que a definição aristotélica do *espetáculo* (ὄψις), em detrimento do enredo, obscureceu a luminosidade e a intensidade com a qual os poetas trágicos coroaram a última ação, o padecimento das personagens trágicas acabou por ser relegado a uma instância menor da peça. Ao se interessar mais pelo enredo do que por outras partes da tragédia, Aristóteles enfatizou, sobretudo, a cena a partir da qual o *espetáculo* ganha visibilidade, definindo-a como o *sofrimento* (πάθος) que mormente ocorre fora do palco. Em uma das definições na *Poética*, pouca coisa é dita pelo filósofo sobre as suas propriedades:

¹⁹³ Na sucinta definição de Aristóteles, na *Poética*, o “êxodos é uma parte completa da tragédia, após a qual não há um canto do coro”. ((...) ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ’ ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος.). (*Poética*, 1452b, 21-22). Corresponde, na verdade, ao último episódio. Para Rachet, “o êxodos é o último ato que termina com a saída do coro. Ele é naturalmente precedido por um último estásimo e constitui um episódio final. Ele é estruturado como os outros episódios e, como eles, em seu comprimento variado, em média entre 100 e 300 versos.” L’*exodos* est le dernier acte qui se termine par la sortie du chœur. Il est naturellement précédé par le dernier stasimon et il constitue un *épisode* final. Il est structuré comme les autres épisodes et comme eux sa longueur varie, en moyenne entre 100 et 300 vers. (Rachet, 1973, p. 103).

“O espetáculo é (um elemento da tragédia) sedutor, mas também o mais inartístico e o menos próprio da composição *Poética*; pois, tanto sem representação, quanto sem atores, o poder da tragédia subsiste, e a arte do cenógrafo ainda é mais apropriada à realização dos espetáculos do que da arte dos poetas.”

(...) ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρᾳ περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνῃ τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.
(*Poética*, 1450b, 15-20)

O único adjetivo que ilustra a definição do espetáculo é ψυχαγωγικὸν (sedutor) que, dentro de um contexto mais específico, é aquilo que conduz a alma, neste caso a do espectador, evocando muito mais a parte visível que concerne ao espetáculo do que a técnica de composição do enredo. Ilustrando a definição do espetáculo, o filósofo contrasta a arte dos poetas com a arte dos cenógrafos cuja dependência dos atores e da representação é ressaltada. Em várias outras passagens, o mesmo tom é preservado por Aristóteles: o *espetáculo* (ὄψις) é sempre definido como secundário para a construção de uma tragédia.

Definido como parte da tragédia, o espetáculo é tudo o que envolve não só a arte do ator, mas também a própria cenografia. É a arte do visível. A cenografia era bem desenvolvida entre os gregos e, na própria *Poética*, o autor nos dá a informação de que Sófocles foi quem criou a cenografia.¹⁹⁴ O uso de pintores para produzir o cenário parece ter sido algo recorrente. *Vitrúvio sustenta que Ésquilo pintou um cenário com o pintor Agatarchos de Samos.*¹⁹⁵ Em algumas peças, o cenário é descrito com muitas indicações visíveis. No prólogo de *Édipo Tirano*, por exemplo, a descrição do cenário nos é sugerida por alguns comentários tanto do protagonista quanto do sacerdote.

¹⁹⁴ ... τρεῖς δὲ (ὑποκριτὰς) καὶ σκηγραφίαν Σοφοκλῆς. Sófocles introduziu os três atores e a cenografia. *Poética* 1449 a, 19.

¹⁹⁵ Vitruve soutient que Eschyle fit peindre une scène par le peintre Agatarchos de Samos. Racht, 1973. Pg. 166.

No contraste acima entre o *espetáculo* (ὄψις) e a *ordenação das ações* (σύστασις τῶν πραγμάτων), o espetáculo também está associado a duas noções fundamentais do teatro grego: a *representação* (ἄγων) e os *atores* (ὑποκριταί). Nesse sentido, é forçoso afirmar que o *espetáculo* (ὄψις), como parte da tragédia, abarca não só a cenografia, mas também a arte do ator, a representação.

Aristóteles, ainda que não tenha se preocupado diretamente com isso, não estava alheio à arte do ator. Em uma de suas exortações para a construção de enredos, ele, indiretamente, nos dá um pouco da dimensão dessa arte. Exortando o poeta, Aristóteles prescreve que, no ato da criação, o criador deve *representar* (πρὸ ὁμμάτων) para si a ação, como se estivesse presente à mesma. Tal artifício livraria o poeta de cometer contradições, que pudessem surgir entre o enredo e a representação teatral. O mecanismo para que tal contradição não acontecesse era a *representação mental* (πρὸ ὁμμάτων) que devia:

“o quanto possível ajustar os gestos (das personagens), pois mais persuasivos são os poetas que estão em afecções da mesma natureza da personagem, e quem está agitado cria a agitação e quem está irado cria a cólera das coisas mais verdadeiras.”

ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. (*Poética*, 1455a, 31-33)

Tendo analisado as contradições que poderiam surgir entre o enredo e a representação, ele exorta o poeta a encarnar a personagem e, tomado por certas afecções, a reproduzi-las na obra. O espetáculo, representado pela arte do poeta, entra em consonância com a ordenação das ações, ou seja, com o *enredo*. A exortação do filósofo une as duas esferas que a princípio pareciam estar separadas.

Essa proximidade entre as duas esferas é atestada mais uma vez na obra. Analisando ainda o efeito do enredo e do espetáculo sobre o espectador, ele afirma que:

Então, há o terror e a piedade que ocorrem a partir do espetáculo, mas também os que ocorrem a partir da ordenação das ações, o que é algo superior ao outro e o mais digno da poesia. É preciso, pois, sem a parte visível, ordenar desse modo o enredo, de maneira que, ao ouvinte, as ações gerem tanto o tremor quanto a compaixão, a partir dos acontecimentos, tal como aquelas ações que alguém, escutando o enredo de Édipo, sofreria. Preparar isso, por meio do espetáculo, é inartístico e dependente da coregia. E os que suscitam, através do espetáculo, não o terror, mas o maravilhoso, não compartilham nada, por meio da tragédia. Pois, não é preciso procurar todo tipo de prazer a partir da tragédia, mas o que lhe é familiar.

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνωνος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων. ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. (*Poética*, 1453b, 1-10)

Os dois padecimentos, que Aristóteles menciona, fazem parte da finalidade do enredo, ou seja, produzir o efeito da *cathársis* através desses dois sentimentos. O filósofo também atribui ao espetáculo a mesma capacidade do enredo. Entretanto, o foco ainda é a arte de compor o *enredo* e melhor será a tragédia que conseguir produzir esses efeitos, porém, sem o uso do espetáculo. A composição dos atos e o espetáculo são independentes e podem operar seus efeitos também de modo separado.

O fato mais interessante nessa passagem é o enredo de *Édipo Tirano* ter sido citado como um enredo perfeito, um enredo que produz o efeito trágico através da ordenação das ações, pois o enredo da peça produz,

simultaneamente, a *peripécia* e o *reconhecimento*, o que para Aristóteles configuraria tal tipo de enredo.

Entretanto, um fator importante foi desprezado pelo filósofo: *Édipo Tirano* é, dentre as peças de Sófocles, a que o espetáculo cênico ocupa todo o *êxodo* da peça.¹⁹⁶ A parte final da peça surge como um espetáculo de piedade e horror pelo herói. O entrecho dramático, a conexão dos atos termina onde o *páthos* começa. Contudo, não é o *páthos* da ação catastrófica, mas o *páthos* do padecimento da personagem. Após o suicídio de Jocasta e a cegueira auto-imposta de Édipo, o espetáculo é predominante na obra. Se a ação depois do ato catastrófico ainda se alonga, é visível também que não acrescenta mais nada ao entrecho dramático. O *espetáculo* (ὄψις), nesse sentido, opera como um episódio consequente em relação aos outros, mas com uma funcionalidade particular: aumentar o terror e produzir a piedade.

No início do primeiro episódio, Édipo lança uma condenação contra o homicida que se baseia no antigo código religioso dos gregos. Ainda no prólogo, Creonte afirma que Tebas padecia de uma *poluição* (μῑασμα) que se encontrava na própria cidade. Essa poluição acomete a cidade, tal como uma doença, esterilizando todas as fontes de renovação da vida: a vegetação, a procriação, etc. A causa da poluição da cidade é o protagonista, que após o terceiro episódio, se manifesta como o assassino do pai, bem como incestuoso em relação à mãe. Tal descoberta conduz Édipo e Jocasta a ações terríveis: ela enforca-se em seu leito; ele, ao contemplar a última visão de sua vida, a mãe-mulher enforcada, cega-se com os broches do vestido dela. Toda essa cena é descrita por um mensageiro ao Coro que está apreensivo do lado de fora do palácio.

¹⁹⁶ Para Halliwell, "(...) nós poderíamos pensar, por exemplo, no tratamento da última cena de *Oidipus Tyrannus*, na qual o rei, cegado por si mesmo, reaparece, e mais geralmente na esfera do *pathos*, o sofrimento físico." (...) we might think, for example, of the handling of the last scene of the *Oidipus Tyrannus*, in which the self-blinded king reappears, and more generally of the sphere of *pathos*, physical suffering. (Halliwell, 1998, p.340).

O mensageiro, negando-se a descrever alguns detalhes, ironicamente conta pormenores do ato de Jocasta que ele ouviu e do ato de Édipo que ele próprio viu:

(...) neste momento, são coisas terríveis de se ver.
Tendo, pois, arrancado os broches de ouro das
Vestimentas dela, com os quais ela se ataviava,
Tendo-os tomado em suas mãos, golpeou o seu globo ocular,
bradando tais coisas: *“que eles não o veriam
Nem tais coisas que ele sofria nem os males que praticou,
Mas, restando nas trevas, veria coisas que não eram necessárias,
e assim eu não reconheceria as coisas que eu desejava.”*
Vociferando muitas vezes tais coisas, mais uma vez
Golpeava as pálpebras, exaltado; e as cavidades
Ensanguentadas umedeciam a barba, não lançavam
As lágrimas do assassino gotejando, mas escorria
uma torrente negra de chuva e sangue.

(...) δεινὰ δ' ἦν τὰνθ' ἐνδ' ὄραϊν.
'Αποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους
περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἷσιν ἐξεστέλλετο,
ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
αὐδῶν τοιαῦθ', ὁθύνεκε' οὐκ ὄψοιντό νιν
οὔθ' οἱ ἔπασχεν οὔθ' ὅποι' ἔδρα κακά,
ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὐς μὲν οὐκ ἔδει
ὀψοίαθ', οὐς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο.
Τοιαῦτ' ἐφυμνῶν πολλάκις τε κοῦχ ἄπαξ
ἦρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοίνια δ' ὁμοῦ
γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσταν
φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας
ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἐτέγγετο.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1266-1279).

O ato de vazar os olhos atenta não só ao desespero de uma cena terrível, tal como a morte de Jocasta, mas também, simbolicamente, ao instrumento de perquirição da verdade pelos homens, a visão. Édipo, ao se mutilar, afirma que não *reconheceria mais as coisas que ele desejava* (οὐς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο, 1274). O verbo pronunciado por Édipo evoca o *conhecimento* (γνῶσις) do qual agora afasta-se radicalmente, ainda que nele durante toda a peça ele expressasse uma confiança absoluta.

O ato em si é a consequência da revolta de Édipo contra o instrumento que não lhe fora útil para descobrir, não o assassino, mas a si mesmo, a sua origem. Desvelado por outros, que lhe apontavam os sinais de sua filiação, ele descarrega sua ira, aludindo aos olhos como coisas animadas, como se fossem estranhos ao seu corpo, negando-lhes, através de seu ato, a visão, para que não o vissem e, muito menos, as coisas que sofreu e praticou (1271-2).

A ação de Édipo revela o transe pelo qual ele é tomado. Dois participios, que evocam simultaneidade, marcam o ato funesto. *Bradando* (αὐδῶν, 1271) e *clamando muitas vezes* (ἐφυμνῶν πολλάκις, 1275) estão respectivamente atrelados aos atos das orações principais: *golpeou* (ἔπαισεν, 1270) e *golpeava* (ἤρασσε, 1276). O ato inicial é pontual e violento. Ele vocifera contra os inúteis olhos. O segundo ato é contínuo, reforçado pelo advérbio *πολλάκις*, e revela o transe no qual Édipo se encontra. A locução ἐφυμνῶν ἤρασσε indica precisamente o canto acompanhado de um instrumento. Édipo percute sobre seus olhos, cantando repetidas vezes. Ele está imerso em um transe.

A *mudança* (μετάβασις) de Édipo é um ato religioso que cumpre um ritual específico para a sua transformação. Os últimos três versos dessa cena descrevem o aspecto físico de Édipo, ou melhor, o seu semblante. Com os olhos vazados, a escuridão apresenta-se na forma das cavidades ensanguentadas (φοίνιαι γλῆναι) dos olhos recém golpeados.¹⁹⁷ O fluxo de sangue que lhe escorria sobre o rosto é dimensionado pela metáfora empregada, uma torrente de chuva. Édipo tem um aspecto terrível. O sangue, que escorre pelo rosto, configura o início do ritual de purificação.¹⁹⁸

¹⁹⁷ “Nas “trevas” que se seguirão terá lugar, tal como na claridade, tanto um “ver” quanto um “não ver”: uma visão daquilo que ele nunca deveria ter visto com os olhos; e uma não visão, um desconhecimento daquilo que desejava ver: tal como a vontade de Édipo o impeliu para as suas origens; ele se encontra nas “trevas” tanto física como espiritualmente: pois apenas nas trevas ele começa verdadeiramente a ver, trata-se de um conhecimento que nasce na noite da cegueira, o qual é o conhecimento de si.” (Reinhardt, 2007, p.150).

¹⁹⁸ Burkert, falando sobre a purificação de um homicídio, diz que “o essencial, porém, parece ser o fato do indivíduo maculado pelo sangue entrar de novo em contato com o sangue: trata-se de uma repetição demonstrativa e, portanto, inofensiva do derramamento de sangue, durante a

Édipo ainda não está em cena. A aparição do protagonista foi preparada pelo mensageiro que descreveu o aspecto do rei. No final do discurso do mensageiro, Édipo está prestes a adentrar a cena. Instantes antes de sua aparição, o mensageiro o anuncia:

Ele também se apresentará para ti, pois estas barras
Das portas estão se abrindo, verás rapidamente um espetáculo,
um tipo de coisa que também a quem é inimigo causa pena.

Δείξει δὲ καὶ σοί· κληῖθρα γὰρ πυλῶν τάδε
διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα
τοιούτον οἶον καὶ στυγούντ' ἐποικτίσαι.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1294-1296).

A entrada de Édipo, em cena, coincide com as palavras finais do mensageiro. O *espetáculo* (θέαμα) se faz visível. Essas últimas palavras delimitam o final da cena *catastrófica* (πάθος) para definitivamente avançar sobre o *espetáculo* (ὄψις) teatral. O corpo do rei é aquilo que não só preenche o espetáculo, mas também *gera pena* (ἐποικτίσαι). O enredo e o espetáculo estão completamente alinhados. A identificação do corpo, com o espetáculo visível, também o deforma, de tal sorte que o mensageiro passa a se referir ao rei como *algo de tal tipo* (τοιούτον οἶον, 1296). A nova configuração, na verdade, é a mudança para outro estágio de manifestação: a desumanização do rei. O corpo manifesta-se não mais como o corpo de Édipo, mas como algo, que ultrapassa os limites da representação do corpo humano. Édipo agora é um monstro, identifica-se com a Esfinge¹⁹⁹. A sua aparição tal qual a da Esfinge desvia os olhares e choca quem tenta encará-lo.

qual a sua consequência, a mácula visível, é eliminada de modo igualmente demonstrativo.” Quanto ao sacrifício para a purificação: “o porco é segurado sobre a cabeça de quem vai ser purificado, o sangue tem de escorrer diretamente sobre a cabeça e pelas mãos. Naturalmente, o sangue é depois lavado e a pureza de novo adquirida torna-se então visível.” (Burkert, 1993, p.174).

¹⁹⁹ A Esfinge (Σφίγξ) é um “monstro feminino a quem se atribuí a cabeça de mulher, peito, patas e cauda de leão, mas que estava provido de asas como uma ave de rapina. (...) este monstro foi

A epifania de Édipo provoca diversas manifestações àqueles que ainda não o tinham visto. O espetáculo de sua corporificação continua por todo *êxodo* da peça. Iniciando o κόμμος²⁰⁰, o Corifeu que aguardava a aparição do rei é o primeiro a se chocar com o que vê:

Ó sofrimento terrível, aos homens, de ver,
 Ó coisa mais terrível dentre todas quantas eu
 Já encontrei (...).
 Ai, ai, infelicidades, mas nem de olhar-te
 Sou capaz, desejante de lhe perguntar,
 Compreender e observar muitas coisas.
 Tu me ofereces tamanho calafrio.

ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,
 ὦ δεινότατον πάντων ὅς' ἐγὼ
 προσέκυρσ' ἤδη (...).
 Φεῦ φεῦ, δύσταν'· ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν
 δύναμαί σε, θέλων πόλλ' ἀνερέσθαι,
 πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρήσαι·
 τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.
 (Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1297-1306).

Os primeiros versos, pronunciados pelo corifeu, esboçam o espetáculo inominável da aparição de Édipo sobre a cena. Dois vocativos dão o tom dessa música funesta, ambos são pronunciados sem referência direta a Édipo, mas ao *sofrimento terrível de se ver* e a *coisa mais terrível dentre todas*. O coro, na indeterminação do que vê, refere-se a ele como coisa. O corpo do rei é desumanizado, não há comparação com qualquer outra coisa existente, é *a coisa mais terrível* (δεινότατον, 1298).

enviado por Hera contra Tebas para castigar a cidade pelo crime de Laio, que amara o filho de Pélops, Crisipo, em amores culpados. Estabeleceu-se em uma montanha situada a oeste de Tebas, nas proximidades da cidade. Daí, assolava a região devorando os seres humanos que lhe passavam ao alcance. Sobretudo, apresentava enigmas aos viajantes, que não os conseguiam decifrar. Então, matava-os. Somente Édipo conseguiu responder-lhe. Desesperado, o monstro atirou-se de um rochedo e matou-se. Dizia-se também que Édipo o trespassara com a sua lança.” (Grimal, 1997, p.149).

²⁰⁰ Na definição de Aristóteles, “(...) κόμμος é um canto lamentoso em comum do coro e da cena.” (...) κόμμος δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. (*Poética*, 1452b, 25).

Ao corifeu, tão próximo de Édipo, a aparência do rei é *impossível de ser olhada* (δύναμαι ἑσιδεῖν), mesmo *desejando* (θέλων) desfazer suas dúvidas sobre os acontecimentos. A atitude de aproximação do corifeu é refreada pelo aspecto terrível de Édipo. Tudo gira em torno da epifania do rei. Tendo compreendido, no último verso, a verdadeira transformação do rei, ele exclama: “*tu me ofereces tamanho calafrio*” (τοῖαν φρίκην παρέχεις μοι, 1306). A repulsa que o espetáculo de Édipo produz não é gerada somente pelo aspecto físico, mas é, sobretudo, pelo religioso. O *calafrio* (φρίκη) causado pela visão de Édipo, não é somente o ato involuntário de aversão à contemplação de algo repulsivo, mas é também o início do respeito religioso. A mesma palavra φρίκη produz o tremor físico e o limite do humano face ao divino.

O corifeu compreende totalmente a transformação de Édipo. Exclama ainda, mais uma vez, depois de algumas lamentações de Édipo, como se ainda estivesse se refazendo da visão: que deus te lançou *para este aspecto terrível nem audível nem visível* (Ἐς δεινὸν οὐδ' ἀκουστὸν οὐδ' ἐπόψιμον, 1311). Nem audível e nem visível, até mesmo ouvir a descrição da transformação de Édipo é insuportável para o corifeu. As palavras do corifeu elevam a tensão religiosa decorrente da aparição de Édipo. Ao se acostumar com a visão de Édipo, o corifeu inicia um longo diálogo com o rei, que se alterna entre as lamentações do protagonista, as perguntas e o compadecimento dele. Tomando consciência de seu aspecto funesto e de toda mácula que portava, Édipo ainda faz um último pedido para o Corifeu:

Conduzi-me, o quanto mais rápido, para fora daqui,
Conduzi, ó amigos, o grande causador de males,
O mais maldito,
E ainda o mais odiável dentre os homens aos deuses.

Ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστα με,
ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν ὀλεθρον μέγαν,
τὸν καταρατότατον,
ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1340-1346).

O efeito visível da aparência do rei entra em destaque novamente com a introdução de outra personagem, Creonte. A entrada de Creonte em cena contribui para dar as proporções exatas da transformação de Édipo. Ao contrário do corifeu, Creonte adota uma postura piedosa não somente em relação a Édipo, mas também em relação às coisas sagradas. A exposição de Édipo fora do palácio produz, em Creonte, um pudor religioso. Nesse sentido, ele reprova o coro, com duras palavras:

Mas, se vós ainda não respeitais as gerações dos mortais,
Ao menos, respeitai o lume que tudo nutre
Do soberano Sol, por mostrar tal poluição, assim,
Desvelada, essa coisa que nem a terra
Nem a sagrada água nem a luz acolhem.
Mas, o quão rápido, para a casa, o conduzi.
Pois, somente aos da própria raça, sobretudo,
É piedoso ver e ouvir os males consanguíneos.

Ἄλλ' εἰ τὰ θνητῶν μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι
γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσιν φλόγα
αἰδεῖσθ' ἄνακτος Ἡλίου, τοιόνδ' ἄγος
ἀκάλυπτον οὕτω δεικνύναι, τὸ μήτε γῇ
μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.
Ἄλλ' ὥς τάχιστ' ἐς οἶκον ἐσκομίζετε·
τοῖς ἐν γένει γὰρ τὰ γενεῇ μάλισθ' ὄραν
μόνοις τ' ἀκούειν εὐσεβῶς ἔχει κακά.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1424 - 1431).

Diametralmente oposta à atitude do corifeu, para quem faltam definições sobre aquilo que vê, face à aparição de Édipo, é o discurso de Creonte. Para o futuro rei de Tebas, Édipo é um ἄγος (uma poluição). A total clareza, quanto à transformação de Édipo, deixa um ar contraditório às conseqüentes ordens de Creonte, que revelam, de modo sutil, o seu desejo pelo poder, denunciado por Édipo nos episódios anteriores.

Creonte ignora o ritual que deve ser cumprido para o poluto. Nesse sentido, ignorar os rituais colocaria novamente em risco toda a população, que entrasse em contato com o maculado. Burkert nos dá a dimensão desse ritual:

“Com o homicídio surge uma calamidade peculiar, *ágos*, sentida quase corporalmente, na qual o homicida se encontra encerrado; ele é *enagés*. (...) A comunidade da época arcaica sabe-se obrigada a expulsar o *ágos* e com ele o homicida: ele tem de abandonar a sua pátria e procurar no exterior um local, um senhor protetor que aceite executar a sua purificação. Até aí, o homicida não deve pronunciar uma palavra, não pode ser recebido em casa, nem pode partilhar as refeições – quem com ele mantiver contato fica igualmente maculado.” (Burkert, 1993, p.173).

Creonte parece ignorar o que fazer naquele momento. Édipo, ainda com lampejos de lucidez, solicita a Creonte que o conduza para fora da cidade, alertando-lhe que os rituais são bem conhecidos. Entretanto, Creonte que prefere não ouvir o antigo mandatário, deseja consultar o oráculo mais uma vez. A cena nos apresenta Creonte pela primeira vez como dirigente e, pela primeira vez também, cometendo um erro. Édipo, como homicida, não poderia ser conduzido para o palácio, mas deveria ser conduzido para longe, até ser purificado.

A interdição ao corpo maculado segue durante todo *êxodo* da peça, porque o contato com o maculado era prejudicial a todos. O corpo de Édipo, às claras, não produzia somente o espetáculo, mas também irradiava a poluição. O espetáculo da visão deveria ser anulado. O próprio Corifeu, deplorando a situação de Édipo, manifesta seu lamento:

Ai, filho de Laio:
Se nem tu e nem eu jamais tivéssemos nos conhecido!
Deploro pois, vertendo lamento
Da boca. Falando corretamente,
por causa de ti, dormi
e fechei os meus olhos.

Ἰώ, Λαΐειον <ῶ> τέκνον·
εἶθε σ' εἶθ' ἐ<γῶ> μήποτ' εἰδόμαν·
δύρομαι γὰρ ὥσπερ ἰάλεμον χέων
ἐκ στομάτων. Τὸ δ' ὀρθὸν εἰ-
πεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν
καὶ κατεκοίμησα τοῦμὸν ὄμμα.

(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1216-1222).

O lamento do Corifeu insiste em anular a visão do espetáculo. Com profundo pesar, ele repete o vocativo com o qual Édipo abre a peça: ὦ τέκνον (ó criança), acentuando a queda do protagonista. Ao expressar o seu terror por ter conhecido Édipo, o termo utilizado refere-se também à visão (εἰδόμαν). À expressão dura do Corifeu, segue uma expressão atenuante e também ambígua: *por causa de ti, dormi / e fechei os meus olhos* (ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν /καὶ κατεκοίμησα τοῦμόν ὄμμα, 1221-2). O alívio sentido pelo Corifeu, em tempos passados, contrasta com a visão aterradora de agora, produzindo uma inversão do que era lícito ver com o que agora é interdito.

Édipo, ao se privar violentamente da visão, revela seu intuito principal: como a mácula que mancha a cidade, ele precisa ser extirpado da convivência com a comunidade. A cegueira auto imposta é a primeira atitude de Édipo para se afastar da comunidade. Em diversas passagens, Édipo justifica a mutilação corporal que não foi completa, porque lhe era impossível: *“por que, pois, é necessário que eu veja, / a tal observador não havia nada prazeroso para observar?”* (Τί γὰρ ἔδει μ' ὀρᾶν, /ὅτῳ γ' ὀρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ; 1334-5). Não só o olhar se tornou insuportável para o rei, mas também a audição:

O que então para mim haveria de visível
E louvável? Ou ainda uma palavra
Amigável para escutá-la, com prazer, ó amigos?

Τί δῆτ' ἐμοὶ βλεπτὸν ἦν
στερκτόν; ἢ προσήγορον
ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἡδονᾶ, φίλοι;
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1337-1339).

A exclusão dos sentidos é o que retira a humanidade de Édipo. A sua transformação é a perda dos laços, com a cidade e com o mundo. Ele inicia, antes do exílio propriamente dito, prescrito pelos rituais de purificação, a sua

exclusão do mundo humano. A justificativa pela sua mutilação esclarece o ato voluntário do herói:

Eu, tendo revelado minha mácula,
 Estava destinado a olhá-los com olhos firmes?
 Muito pouco, mas, se ainda houvesse um meio de privar
 A fonte da audição através dos ouvidos, eu teria suportado
 Privar o meu corpo miserável,
 a fim de que me tornasse cego e surdo. Pois, é doce,
 em relação a mente, habitar fora dos males.

Τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμὴν
 ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὀρᾶν;
 Ἦκιστά γ'· ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν
 πηγῆς δι' ὧτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην
 τὸ μάποκλῆσαι τοῦμόν ἄθλιον δέμας,
 ἵν' ἢ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν· τὸ γὰρ
 τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ.
 (Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1384-1390)

Édipo, depois de seu transe, retoma a sua extrema racionalidade, mas já transformado. Tendo reconhecido a si próprio como a *poluição* (ἄγος), ele mesmo empreende a sua exclusão da comunidade, mutilando-se. A cegueira e a desejada surdez eram suficientes para afastá-lo do convívio. O afastamento do herói revela não só sua vontade em se excluir, mas também a vergonha por seus atos face aos seus concidadãos. A sua preocupação era com olhar dos seus concidadãos. Encará-los significaria reviver as suas penas e principalmente perceber no olhar aterrorizado do outro o espetáculo horrível no qual ele se tornou. O único acesso a si próprio, que Édipo possui, é através das palavras de seus concidadãos que o descrevem da maneira acima.

Com a cegueira, Édipo isolou-se dos males visíveis que cometeu, mas não sua mente que ainda é estimulada pelo som das palavras. Se antes Édipo

seguia o seu pensamento, com aquela atitude típica do tirano que não escuta a ninguém²⁰¹, agora é tudo o que lhe resta.

Diante dos lamentos reiterados de Édipo, o coro, a quem o rei invoca, através de vocativos amigáveis, pergunta-lhe se, ao invés dessa mutilação, não teria sido melhor matar-se. A resposta de Édipo é violenta e racional:

Não me ensina nem ainda me aconselhe!
Eu, pois, vendo com tais olhos, não sabia que,
Quando viesse, veria o pai em direção ao Hades,
Nem, por sua vez, a infeliz mãe, em relação a esses atos
Praticados por mim, é muito melhor suportar do que expiar.
Mas, o espetáculo de meus filhos então era desejável,
Gerados como gerei, de ser contemplados por mim?

μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι.
'Εγὼ γὰρ οὐκ οἶδ' ὅμμασιν ποίοις βλέπων
πατέρα ποτ' ἂν προσεῖδον εἰς Ἄϊδου μολών,
οὐδ' αὖ τάλαιναν μητέρ', οἷν ἐμοὶ δυοῖν
ἔργ' ἐστὶ κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα.
'Αλλ' ἢ τέκνων δῆτ' ὄψις ἦν ἐφίμερος,
βλαστοῦσ' ὅπως ἔβλαστε, προσλεύσσειν ἐμοί;
(Sófocles, Édipo Tirano, v. 1370-76).

O ato de Édipo é justificado por ele com extrema racionalidade. Evitando a morte, não contemplaria seus pais a pouco mortos pelo efeito de seus atos; cegando-se, não contemplaria o semblante de seus filhos, anômalos. A sua mutilação o colocou em uma posição singular: nem participa do mundo dos vivos nem dos mortos. Édipo, através de seu ato, transforma-se em um nada, em um corpo, preso ainda ao mundo por causa dos outros sentidos.

A relação afetiva de Édipo, em parte interrompida pela cegueira, se expressa pelo tato. Tal como Tirésias, no segundo episódio, que era guiado por

²⁰¹ Em diversas passagens, Édipo se recusa a escutar os outros: Tirésias, quando releva o seu crime; Creonte, quando se defende da conjuração; Jocasta, quando solicita que deixe de investigar; e o Pastor, quando lhe pede para não contar sobre fatos passados.

um jovem, Édipo agora também tenta se orientar, solicitando, ainda comovido pela situação na qual se encontra, a todas as personagens o contato tátil. Atento ao ritual de purificação que prescrevia a expulsão da mácula, Édipo deixa-se levar por seu estado emocional, não reconhecendo os males, que o maculado pode causar aos que lhe tocarem²⁰². A poluição que emana do corpo de Édipo atinge a quase todos que estão em cena.

Na primeira cena em que o rei faz a solicitação, Édipo, pedindo o afeto do coro, solicita-lhe que o toque como um gesto de comiseração:

Vamos, não hesitai em tocar um homem miserável,
Persuadi, não temei. Pois, os meus males ninguém
dentre os homens é capaz, exceto eu, de suportá-los.

Ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν·
πίθεσθε, μὴ δείσητε· τὰμὰ γὰρ κακὰ
οὐδεὶς οἷός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1413-1415).

Exortando o coro, ele fala de si próprio como um homem que sofre, que carrega *penas* (ἄθλιος). O toque é o gesto de consolo que Édipo espera de quem durante toda a peça nunca hesitou em defendê-lo, mesmo quando os outros personagens já o haviam abandonado. Entre os dois primeiros versos, parece ter decorrido um tempo até que ele novamente exortasse o coro. O coro, dessa vez, parece hesitar em tocá-lo; Édipo, percebendo a vacilação do coro, roga pela última vez: “*persuadi, não temei*” (πίθεσθε, μὴ δείσητε, 1414).

Estranhamente, Édipo parece não ter se dado conta dessa situação especificamente particular, como maculado, justificando ambigualmente ao coro a sua atitude. Se se atribuir ao verbo φέρω o seu sentido primitivo, as palavras do rei soam como um aviso: “*os meus males, pois, ninguém / dentre os homens é*

²⁰² Édipo é um homem maculado, maculado por dois dos mais hediondos crimes, o parricídio e o incesto. Agora, quem tocar o homem maculado, ou mesmo falar com ele ou olhar para ele, está em perigo de infecção pelo miasma. "Oedipus is a polluted man, polluted by the two most heinous crimes, patricide and incest. Now, anyone who touches a polluted man, even talks with him or looks at him, is in danger of infection by the miasma." (Taplin, 1978, p.66).

capaz, exceto eu, de portá-los". (τὰμὰ γὰρ κακὰ / οὐδεὶς οἰός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν., 1414-5). A ideia do contágio surge como um engano. Édipo parece não acreditar no contágio de seus males, vendo-os como privados, particulares. Nesse sentido, as solicitações do herói são vistas como inocentes. Não há, por parte do rei, nenhum tipo de dolo em seu pedido. Édipo é movido, por seu ânimo abatido, a se aproximar dos que o rodeiam neste momento, substituindo a visão pelo tato.

Na sequência da cena, o coro nega-lhe o contato, aproveitando-se da chegada abrupta de Creonte. Com a chegada dessa personagem, Édipo desvia-se do coro para dialogar com o novo governante.

A cena, entre Édipo e Creonte, produz uma inversão nas atitudes das personagens. Antes, Creonte estava à mercê de Édipo; agora dá-se o inverso. Édipo, agradecendo a Creonte a sua complacência, solicita-lhe os últimos desejos: um funeral a Jocasta, sua partida para o monte Citerão, nenhum cuidado aos filhos e o máximo de zelo às filhas. Ao mencionar as filhas, Édipo é tocado de forte comoção, fazendo o seu último pedido:

Cuide de ambas para mim e, sobretudo, com ambas as mãos,
Permita-me tocá-las e chorar os males.
Vá, *Ànax*,
Vá, ó nobre de nascimento, eu, tocando-as com as mãos,
Acreditaria possuí-las, como no tempo em que as via.

αἶν μοι μέλεσθαι· καὶ μάλιστα μὲν χερσὶν
ψαῦσαί μ' ἔασον κάποκλαύσασθαι κακὰ.
Ἴθ', ὦναξ,
ἴθ', ὦ γονῇ γενναίῃ· χερσὶ τὰν θιγῶν
δοκοῖμ' ἔχειν σφᾶς, ὥσπερ ἡνίκ' ἔβλεπον.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1466 – 1470).

Os dois vocativos, pelos quais Édipo exorta Creonte, evocam sentidos precisos: *Ànax* é a posição suprema tanto em tempos de paz quanto de guerra, produzindo o efeito de reconhecimento por parte de Édipo ao novo comandante; *nobre de nascimento*, recorda a Creonte os laços de sangue, que ele

guarda com os parentes de Édipo. Creonte agora o sucede no poder e tem obrigações a cumprir com a família. À parte os artifícios do herói, a cena em si evoca um gesto de carinho, que Édipo quer dirigir às filhas. O desejo de tocá-las é comparado à visão, que as contemplava, fundindo o toque à visão.

Creonte, assim como Édipo, quando tomava decisões antecipadas, já havia ordenado, que trouxessem as filhas dele. A cena é muito familiar e o discurso do herói é angustiante. Primeiro ele se dirige às filhas, depois a Creonte:

Ó filhas, onde estais? Vinde aqui, chegai
Até estas minhas mãos, irmãs,
Que procuram vê-las assim como os olhos
Luminosos de outrora de seu pai genitor.

Ὡ τέκνα, ποῦ ποτ' ἐστέ; δεῦρ' ἴτ', ἔλθετε
ὥς τὰς ἀδελφὰς τάσδε τὰς ἐμὰς χεῖρας,
αἱ τοῦ φντουργοῦ πατρὸς ὑμῖν ὧδ' ὄρᾱν
τὰ πρόσθε λαμπρὰ προὔξένησαν ὄμματα·
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1480-1484).

A privação da visão aumenta o desejo de Édipo pelo toque. A associação entre os dois sentidos é mantida. O discurso revela não só a ansiedade, mas também a desorientação de Édipo no palco. Às filhas ele se refere como irmãs, o que faz alusão tanto às duas crianças, como também ao fato de ele ser irmão delas. Édipo as mantém sob a guarda e prossegue, com um longo discurso, endereçado a elas. Deplorando os sofrimentos vindouros de suas filhas, rememora os sofrimentos também vividos por ele. Por último, ele exorta Creonte a ajudá-las:

Mas, compadece-te delas, vendo-as assim, jovens,
privadas de tudo, exceto de tua parte.
Promete-me, ó nobre, depois de me tocar com tua mão.

Ἄλλ' οἰκτιρόν σφας, ὧδε τηλικάσδ' ὄρῶν
πάντων ἐρήμους, πλὴν ὅσον τὸ σὸν μέρος.

Εὐννευσον, ὦ γενναῖε, σὴ ψαύσας χεῖρί.
(Sófocles, *Édipo Tirano*, v. 1508-1510)

No final do discurso, Édipo exorta Creonte a ter piedade delas, com isso solicita um gesto de confiança como sinal de anuência de seu pedido. Creonte aceita e ordena que Édipo seja conduzido, para dentro do palácio. Édipo ainda reluta em seguir as ordens dele, retendo em suas mãos as filhas. Entretanto, Creonte o coage a deixá-las, conduzindo-o violentamente para o palácio.

Nessa última cena, dentre as personagens que participam do *êxodo*, somente o coro não se aproximou de Édipo. O contato com a mácula deu-se com todas as outras personagens. O mito de Édipo legado pela tradição, nos revela o que de fato a mácula causou. Todo o acontecimento no *êxodo* gira em torno do corpo do rei, agravado pelo seu aspecto terrível. A aparição de Édipo e sua permanência em cena é o ápice do espetáculo teatral. Ao Édipo, que nos episódios tinha a proeminência, substitui o corpo ultrajado e desumanizado, que emana a poluição catastrófica. Édipo é reduzido à manifestação do seu corpo, à pura passividade, à desorientação, que culminarão na sua purificação.

4. Epílogo: μῦθος καὶ ἥθος no *Édipo Tirano*.

Tem sido prejudicial à análise dos enredos trágicos o comentário de Aristóteles de que podem existir tragédias sem caracteres, mas não sem ações (*Poética*, 1450a, 24-25). Essa citação, tomada de forma isolada, não determina, como já visto, a intrínseca relação entre μῦθος e ἥθος que também se encontra desenvolvida na *Poética*. Há, contudo, a predominância de um elemento sobre o outro e, nesse sentido, Aristóteles demonstra sua clara preferência. Por outro lado, afirmar, a partir desse comentário, a disjunção total desses dois conceitos é correr o grande risco de não compreender a extrema complexidade do teatro grego antigo. A relação, entre *enredo* e *caráter*, principalmente nos enredos construídos por Sófocles, revela uma sólida interdependência.

Sófocles é reconhecidamente um grande construtor de enredos. Esses possuem, inclusive, os atributos que Aristóteles considerava inerentes à construção perfeita: peripécia, reconhecimento, catástrofe, mudança da felicidade para a infelicidade, unidade, encadeamento necessário ou verossímil. Entretanto, o enredo de Sófocles está além do esquema aristotélico.

Esses dois conceitos, considerados como partes qualitativas da tragédia pelo filósofo, estão fundidos na técnica de construção do poeta. Ao que parece esta foi inclusive a busca do poeta em sua concepção de construção do enredo. Em um comentário antigo, Plutarco diz que: “Sófocles dizia que, entretido com a grandeza de Ésquilo e depois com a agudeza e o artifício de sua construção, em terceiro lugar mudou o aspecto de sua linguagem, que é mais caracterizável e mais bela, (...)”.²⁰³ Nesse comentário, fica patente a busca por um estilo mais caracterizador (ἠθικώτατόν), o que, de fato, não é muito simples de ser encontrado nas

²⁰³ “ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνὸν τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον (...)” Plutarco. *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*. 79b, 1-10.

tragédias de Ésquilo, a quem o autor emulava. O afastamento, em relação ao modelo, se dá na direção da técnica de caracterização que se tornaria patente na poesia de Sófocles.

Diante disso, é interessante notar que os nomes das tragédias de Sófocles nas peças sobreviventes são, em grande parte, o nome do protagonista ou da personagem principal. Isso produz um grande contraste, ao compará-lo com os outros poetas trágicos, cujos nomes coletivos em suas peças são mais abundantes. O nome da peça, em Sófocles, nos dá claros indícios de que o seu tema central gravita em torno de uma personagem principal. Kirkwood, comparando os três poetas trágicos, acrescenta que:

A evidência dessas duas peças (*Electra* e *Filoctetes*) dá alguma fundamentação inicial para a ideia de que o drama de Sófocles é exclusivamente dependente do efeito mútuo das personagens. (...) É uma consequência desse método dramático que o significado das peças não pode ser abstraído da ação com sucesso. A diferença essencial entre Sófocles e os outros dois poetas trágicos gregos é que o enredo, em Sófocles, é indestrinçável das pessoas, enquanto nos outros - mais consistentemente em Ésquilo - a ênfase é sobre um conceito que supera a personagem.²⁰⁴

A comparação com Ésquilo é muito salutar. Se como exemplo se tomar a peça *Agamenon*, torna-se perceptível a diferença entre ambas, ainda que o nome da peça evoque uma das personagens no drama. Na peça, *Agamenon*, retornando de Troia, coberto de glória, aparece somente para ser “sacrificado”. O protagonismo, se realmente Ésquilo o concebeu, está entre o coro e Clitemnestra, mulher e assassina do rei. Entretanto, fica muito mais evidente que o protagonista da peça é a vingança, que, aliás, seria impelida por toda

²⁰⁴ The evidence of these two plays gives some initial substantiation to the idea that Sophoclean drama is uniquely dependent on the mutual effect of characters. (...) It is a consequence of this dramatic method that the meaning of the plays cannot be successfully abstracted from the action. The essential difference between Sophocles and the other two Greek tragic poets is that plot in Sophocles is inextricable from persons whereas in the others - most consistently in Aeschylus - the emphasis is upon a concept that overrides character. (Kirkwood, 1996, p.40).

trilogia, conhecida pelo nome de *Oresteia*. A vingança então seria o impulso, que constrói a relação causal entre as ações, mais do que as motivações particulares das personagens. Ela paira sobre a cabeça deles. No campo oposto, a *Electra* de Sófocles que cobre parte da ação da *Oresteia*, centra-se absolutamente sobre as motivações da protagonista. Não só a ação se dá em torno dela, como também ela é o principal elemento causal da ação.

A fusão, entre a construção do enredo e a caracterização de personagens, se manifesta nas tragédias principais de Sófocles, tal como, por exemplo, em *Electra*, *Ajax*, *Antígona*, *Filoctetes*, mas é principalmente em *Édipo Tirano* que a excelência dessa técnica de fundição encontra-se. O *enredo* (μῦθος) de *Édipo Tirano* é construído, inteiramente, sobre a base do *caráter* (ἥθος) do protagonista homônimo.

Um dos princípios mais importantes na consecução da ação para Aristóteles é o encadeamento das ações. Segundo o filósofo, um enredo deve ser construído não com todas as ações praticadas por uma personagem em uma determinada fábula, mas somente com as ações que compõem uma unidade de ação. As fábulas gregas eram conhecidas dos poetas e do público, antes que aqueles compusessem suas obras, de maneira que produzir uma obra, como *Édipo Tirano*, envolvia, sobretudo, um trabalho de escolha de ações principais dentre as inúmeras que a fábula possuía em suas diversas versões²⁰⁵. Sófocles, tal como prescreve Aristóteles, desenvolve o enredo de *Édipo Tirano* apenas com parte das ações que envolviam seu mito.

O prólogo inicia a peça, depois de Édipo ter se tornado o tirano de Tebas, excluindo diversas ações do mito, que antecederiam a sua ascensão ao poder.

²⁰⁵ “Com a tragédia grega, o dramaturgo está ciente de que seu público sabe sobre uma história particular e pode escolher alterar uma versão como ele deseja. Isto dá ao dramaturgo um considerável espaço criativo, no qual trabalhar e algo correlativo a isto é que o público assistiria a um drama com a total expectativa de que teria algo novo para se ver em uma história familiar.” With Greek tragedy, the dramatist is aware of what his audience knows about a particular story and can choose to alter a version as he wishes. This gives the playwright considerable creative space in which to work and a correlative to this is that an audience would watch a drama in the full expectation of there being something new to see about a familiar story. (Sheehan, 2012, p.5).

Duas ações são causais para que Édipo assumisse o poder: matar Laio e decifrar o enigma da Esfinge. A primeira ação será ocultada até a revelação da verdade no último episódio da peça, enquanto que a segunda, logo no prólogo, nos é revelada. Sabe-se por que Édipo é o tirano de Tebas, mas não quem é o assassino.

Édipo herdou o poder não só por ter derrotado a Esfinge, mas também por ter se casado com a viúva do rei morto, em virtude de ter afastado o mal que assolava Tebas. A união com a mãe também está fora do entrecho dramático. As duas faltas cometidas por Édipo, que produzirão a sua destruição, somente participarão do encadeamento da ação, para revelar a natureza do protagonista. O assassinato e o incesto estão deslocados no encadeamento causal e temporal do enredo. Sófocles constrói o seu enredo com apenas algumas ações: o homicídio e o incesto, deslocados na trama, a caça ao assassino, a descoberta da verdade, a automutilação do protagonista, formando um todo uno, que prefigura a queda de Édipo. Todas as ações possuem um sujeito determinado, Édipo. As ações sequenciais, dentro da trama, perfazem uma sucessão de ações bem encadeadas.

O modelo de sequência das ações para Aristóteles segue a noção causal e não a temporal²⁰⁶. No cap. VIII da *Poética*, a unidade de ação para o filósofo é produzida de acordo com o liame, entre as ações, necessário ou verossímil²⁰⁷; essas duas categorias de sucessão constroem um liame, em que a causalidade é dominante, excluindo-se as ações do mito em que a sucessão da ação não constrói um todo.

No enredo de *Édipo Tirano*, todas as ações possuem uma base de propulsão: Édipo. Logo no prólogo, os habitantes de Tebas solicitam a Édipo que ele ou alguém interroguem o oráculo, mas, ele, tendo antecipado ação, já

²⁰⁶ Aliás, a ordenação das ações (σύστασις τῶν πραγμάτων) inaugura uma nova temporalidade, uma temporalidade interna ao enredo.

²⁰⁷ Conf. a discussão no capítulo I da tese: caráter e ação.

tinha enviado Creonte. Depois de sua incompreensão sobre a exposição do oráculo por Creonte, o coro solicita a presença de Tirésias para decifrar o oráculo, Édipo, mais uma vez, tendo-se antecipado ao coro, já havia solicitado a Creonte para que trouxesse o adivinho. Sai de cena irado, acusado por Tirésias de ser o assassino. Volta à cena, surpreende Creonte em conversa com o coro, acusa Tirésias e Creonte, irado ainda, de conluio contra o rei, condenando ao exílio Creonte. É tranquilizado por Jocasta, que acaba por revelar a história da morte de Laio. Com a revelação, torna-se temeroso, pois o fato coincidia com a sua história pregressa. Em seguida, convoca o pastor, único sobrevivente do episódio da morte de Laio, para esclarecer os fatos que, para ele, ainda eram obscuros. Chega a Tebas um mensageiro de Corinto e na sequência o pastor, trazendo informações cruciais para que Édipo soubesse que ele próprio era homicida e incestuoso. Jocasta, tendo descoberto a verdade antes de Édipo, enforca-se; Édipo cega-se; transformado em poluição, entra em cena para dar início à purificação de sua mácula.

A única ação, que segue o liame sucessivo, é a entrada do mensageiro de Corinto em cena. Essa ação não foi desencadeada por Édipo, todas as outras são impelidas por sua vontade. É preciso reconhecer com Knox que *“as decisões e ações de Édipo são o fator causal no enredo da tragédia e constituem a expressão de seu caráter.”* (Knox, 2002, p.10). A sucessão das ações e o caráter de Édipo estão tão entrelaçados que revelam muito sobre a individualidade da personagem. Ele apresenta-se como impulsivo nas cenas com Tirésias e Creonte; como impaciente, quando quer descobrir a verdade sobre os fatos; como corajoso, quando, mesmo temendo, quer a verdade absoluta sobre as coisas; como inteligente, quando interroga os seus interlocutores; como autoconfiante, quando quer desvendar só os enigmas; como compassivo, quando se trata dos concidadãos representados pelo coro, e amoroso, quando se trata de seus familiares mais próximos tais como as filhas e a mulher. O caráter de Édipo e a estrutura da peça formam um todo muito orgânico, sem nos dar a possibilidade

de compreender se as ações acontecem face ao caráter do protagonista ou se o caráter do protagonista é estimulado pelas ações.

Todo enredo, para Aristóteles, possui elementos qualitativos que influenciam diretamente em sua estrutura. As *mudanças* (μεταβάσεις) no curso do enredo são classificadas por Aristóteles de ações. Essas ações desempenham funções específicas no enredo, tornando-o complexo ou simples. O enredo simples é construído por uma sequência de ação que envolve somente o nó e o desenlace: o nó é a sequência das ações que determina os acontecimentos, sem participar da trama no enredo; o desenlace é o desfecho, dentro do enredo, dessas ações. A ação complexa é aquela que opera a *mudança* (μετάβασις) com duas ações específicas, o *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) e a *peripécia* (περιπέτεια): o *reconhecimento* é ato de reconhecer personagens antes ignoradas; e a *peripécia* é a mudança dos acontecimentos na direção contrária, da felicidade para infelicidade ou vice-versa. Uma terceira ação é comum a todos os enredos, a *catástrofe* ou *sofrimento* (πάθος). Nesse sentido, o próprio Aristóteles reconhece o enredo de *Édipo Tirano*, como um enredo complexo, por ter em sua estrutura todas essas ações. Em seu comentário sobre a definição de *peripécia*, o exemplo, usado por ele, é o do mensageiro coríntio que, ao tentar livrar Édipo do temor do incesto, acaba, na realidade, revelando a sua identidade. A forma como a *peripécia* se deu, nessa obra, para Aristóteles é a melhor. Não só a *peripécia* se realizou, mas também o *reconhecimento*, já que ele descobriu a sua identidade.

Ainda que o enredo contenha os dois elementos do mito complexo, eles não ocorrem de modo simultâneo. No terceiro episódio, com a chegada do mensageiro, somente parte do oráculo está em jogo. Édipo, pensando que fosse filho de Pólibo e Mérope, temia casar-se com a sua mãe, já que a informação do mensageiro revelava apenas que Pólibo havia morrido. Assim, depois que ele revela seu temor ao mensageiro, esse tenta tranquilizá-lo, dizendo-lhe que não era filho dos nobres de Corinto. Édipo, ao contrário de Jocasta, que sai de cena por tê-lo reconhecido como seu filho, permanece calmo para saber de quem é

filho, até que o pastor no quarto episódio apareça. Com a chegada do pastor e a presença do mensageiro, a outra parte do oráculo, a de que mataria seu pai, também é revelada, pois o pastor tanto entregara Édipo ao mensageiro, quando ele era pequeno, quanto estivera na comitiva de Laio, como único sobrevivente. Com as duas partes do oráculo reveladas, dá-se então início à *catástrofe*. Édipo sai de cena atordoado e, encontrando Jocasta já morta, perfura os olhos.

A peripécia desenvolve-se de modo lento até encontrar-se com o reconhecimento. O mensageiro não desencadeou toda a peripécia, pois lhe faltava a resposta à pergunta: de quem Édipo era realmente filho? A peripécia, que desembocará na catástrofe, fica em suspenso até a entrada da segunda informação que completa o enigma, revelando a verdadeira natureza de Édipo. Quando o protagonista reconhece a si mesmo, completam-se as duas predições oraculares.

A *catástrofe* é descrita posteriormente por um mensageiro que, em pormenores, reproduz os acontecimentos no interior do palácio. Jocasta enforca-se; Édipo vaza os olhos. Os atos praticados pelos protagonistas são considerados *males voluntários e não involuntários* (κακὰ ἐκόντα κοὐκ ἄκοντα, 1230). *Peripécia, reconhecimento e catástrofe*, em *Édipo Tirano*, são ações totalmente dependentes do caráter de Édipo. O protagonista, impelindo a ação, através de suas escolhas, contribui para que cada ação particular surja como interdependentes na sequência do enredo. Édipo é o eixo central dos acontecimentos na peça.

O ato, como expressão voluntária da personagem, para Aristóteles, possui um índice manifesto, a *escolha* (προαίρεσις) da personagem. Nem sempre é fácil determinar a *escolha* da personagem em suas ações, além do que nem todas as ações são voluntárias. Por outro lado, as ações involuntárias são definidas, por Aristóteles, como ações cometidas em estado de ignorância, ou seja, sem *escolha* por parte da personagem. Para o filósofo, só há julgamento

para ações voluntárias, enquanto que as involuntárias são passíveis de piedade, quando geram algum dano a alguém.

Os atos voluntários cometidos por Édipo manifestam a sua escolha. Desde o início da peça, suas decisões direcionam o enredo: descobrir o mal que assola a cidade, interrogar Tirésias, condenar Creonte pelo suposto conluio, descobrir quem é o assassino, desvendar quem ele é. Os atos involuntários são as ações que estão fora do entrecho dramático: o homicídio de Laio, o parricídio, e o incesto com a mãe.

O primeiro ato é praticado em virtude de um ataque inesperado que desperta a ira do protagonista. O ato praticado, por compulsão, também é visto como involuntário, quando alguém ou alguma situação despertam tal emoção. Édipo, então, comete um ato, incitado pela ira, involuntário, ignorando também de quem se tratava. O ato em si não é reprovável, porque Édipo os matou ao se defender, mas porque cometia, contra as leis sagradas, um crime parental, derramando sangue de seu sangue. O segundo ato também é involuntário, porque Édipo casou-se com a sua própria mãe, por ignorar quem ela fosse.

As falhas do protagonista são cometidas por causa de sua ignorância, a ignorância de sua origem. Após ter consultado o oráculo, temendo praticar tais ações ímpias, coloca-se em direção a essas situações catastróficas. Em todas essas ações, há atributos que singularizam os atos cometidos, a sua força e a sua inteligência. Em vista disso, Édipo pode ser reconhecido como o modelo de herói trágico esboçado por Aristóteles. Assim, cometendo suas faltas involuntariamente, Édipo é o herói de quem se tem piedade. O seu caráter é mediano, pois revela também a sua ira, a desconfiança, o orgulho dentre outras afecções.

Caráter e enredo estão interligados de forma absoluta no *Édipo Tirano* de Sófocles. Todos os elementos do enredo, concebidos por Aristóteles, estão presentes na peça. Édipo é o herói trágico por excelência na definição aristotélica.

Na concepção do filósofo, os tipos de enredos possíveis para as tragédias produzem quatro espécies: a complexa, contendo peripécia e reconhecimento; a catastrófica; tendo o elemento patético como principal; a tragédia de caracteres, tendo uma personagem como o elemento predominante na narrativa; as episódicas, tendo um enredo sem liames necessários ou verossímeis na construção do enredo. A tipologia é construída em relação ao elemento predominante do enredo na peça. Para Aristóteles, Édipo Tirano é o caso típico da tragédia complexa, devido à construção de seu enredo que contém as duas ações caracterizadoras desse tipo.

Entretanto, o elemento ético também é central na peça. Édipo é a nervura do enredo, sem ele a peça não subsiste. Em outra passagem, Aristóteles define a *Odisseia* como complexa e de caracteres. As cenas de reconhecimento são inúmeras, mas o elemento principal da narrativa é Odisseu. A trama é centralizada na figura do herói. Ainda que Aristóteles não tenha concebido, para as tragédias, duplas qualidades de construção narrativa, tal como para as épicas, torna-se necessário aplicar ao *Édipo Tirano* as duas terminologias.

Em nenhuma outra peça sobrevivente de Sófocles, esses dois elementos, *o caráter e o enredo*, estão fundidos com tamanha habilidade. Em *Antígona*, por exemplo, a figura central divide o seu protagonismo com Creonte, que em muitas partes da peça é quem impele a ação. Em *Ajax*, considerada por Aristóteles uma peça catastrófica, o protagonista homônimo da peça divide o palco com Odisseu e, tendo morrido aquele, este domina todo o centro da peça. Em todas as outras peças, várias personagens disputam o protagonismo. Mas, em *Édipo Tirano*, o protagonismo do herói é pleno. Até mesmo nas tragédias em que o elemento catastrófico retira de cena os protagonistas, *Édipo Tirano* permanece, como o centro, até o fim da peça: nem morto nem vivo.

IV. Considerações Finais.

A caracterização em termos aristotélicos revelou-se muito mais complexa do que aparentemente se poderia supor em uma leitura despreocupada da *Poética*. As lacunas no texto, os desvios conceituais e as poucas definições tornaram a compreensão de aspectos da obra obscuros. Foi preciso neste sentido iluminar Aristóteles com Aristóteles.

As *Éticas*, a *Retórica* e a *Metafísica*, sobretudo, projetaram sobre a *Poética* alguma clareza sobre essas passagens, mas só o cotejamento não foi suficiente para o seu claro entendimento. Em todo caso, além dessa clarificação, também tornou-se necessário cotejar os conceitos com as obras trágicas remanescentes. Em nossa leitura, ficou patente que o *caráter* (ἦθος) e o *enredo* (μῦθος) estão entrelaçados. Aristóteles, ao definir o enredo como encadeamento de ações e ao definir o caráter e o pensamento como causa das ações, une por meio da ação as duas partes da tragédia: o caráter e o enredo.

A expressão do *caráter* da personagem está intimamente relacionada com a manifestação de sua *intenção* (προαίρεσις). É de suma importância pois a sua definição, já que ela é um dos elementos através dos quais pode-se visualizar o *caráter*. Entretanto, a sua definição não se encontra na *Poética*. O campo no qual esse conceito é definido são as *Éticas*, onde o termo pode assumir duas conotações diferentes, ainda que próximas: *intenção* e *escolha*. A escolha como uma possível tradução de προαίρεσις implica, sobretudo, todo o mecanismo do qual ele faz parte. Esse mecanismo ético que envolve uma deliberação, por parte do agente, assume um significado muito técnico que dificilmente pode ser empregado no âmbito da *Poética*. Por outro lado, o termo *intenção* possui uma acepção que se adequa melhor ao contexto da obra. Apesar de o conceito remeter ao campo da psicologia, a *intenção* na *Poética* não adentra a essa particularidade. O conceito é tomado diretamente de dois elementos

primordiais que desempenham uma função essencial no enredo. Esses elementos, a ação e o discurso, constituem o suporte no qual a *intenção* se manifesta.

A *intenção* conduz a outra problemática, ainda nas *Éticas*, sobre o ato voluntário e involuntário. A intenção só pode ser clara se o ato se manifestar de modo voluntário. Se o ato for involuntário não há intenção, mas nem por isso o ato deixa de existir. Nas tragédias, muitos atos não manifestam a intenção do agente, porque o ato foi cometido de modo involuntário. Mas ao contrário da *Ética*, na *Poética* o ato involuntário, cometido por erro, ignorância ou contra a vontade, produz caracterização. Mesmo a ausência de índices de *intenção* nos atos ou nas falas produz caracterização. A ausência de intenção é o próprio índice pelo qual a personagem pode ser qualificada. Ainda que Aristóteles vincule o caráter a uma manifestação da vontade do agente, o caráter também é expresso pela ausência de intenção.

Em duas capitais passagens de *Édipo Tirano*, a ira se manifesta, mas não a sua intenção. Édipo é impelido à ira, no episódio da morte de Laio, por ter sido agredido antes. Para o filósofo, o princípio da ação está no agente, mas ele foi impelido ao ato por uma causa externa. O revide de Édipo é interpretado como ato involuntário, forçado por outros. No episódio do banquete, Édipo também ira-se contra o agressor verbal, mas não revida. Ambas ações denunciam não a *intenção*, mas a *escolha* de Édipo. Essa *escolha*, que é somente a ação consequente, não é a *escolha* da *Ética* aristotélica que, neste caso, envolveria uma deliberação antes da ação. Assim, mesmo depois da aproximação com o campo das *Éticas*, o conceito de *προαίρεσις* continua ambíguo na esfera da *Poética*. É necessário aprofundar ainda mais esse conceito na direção de suas possibilidades de expressão que envolvem índices específicos de manifestação na literatura.

O entrelaçamento do *caráter* (ἦθος) e da *ação* (πρᾶξις) também surge na concepção do “herói trágico”. O termo não foi criado por Aristóteles, mas

demonstra bem o afastamento entre a concepção do herói épico, com seus próprios ideais, e a concepção do herói trágico, mais dinâmico e de caráter mediano. O caráter do herói trágico não é nem bom nem mau. Por sua vez, o enredo trágico centraliza as ações no caráter de suas personagens. Por isso, o caráter bom, em sofrimento, não produziria o efeito trágico do terror e da piedade; e o mau, em sofrimento, produziria um efeito conforme aos sentimentos humanos. Entretanto, Aristóteles não atribui nenhuma definição de caráter ao seu herói trágico. Tal ambiguidade pode ser encontrada em Édipo: ele mata o pai, involuntariamente; é irascível; mas, se apresenta como um bom governante; se mostra arrependido; é cuidadoso com a família, etc. Édipo concentra em si vícios e virtudes ao longo da peça. Seu caráter ajusta-se à definição aristotélica.

A indefinição do caráter, nem bom nem mau, é importante para o enredo trágico. A concepção de uma personagem “*tipo*” destruiria o encadeamento das ações que visam, sobretudo, a produzir o efeito trágico, já que a sua concepção, de antemão, tenderia ao vício ou à virtude. O herói trágico é a expressão de uma técnica dinâmica na construção das personagens.

De modo oposto, parece se enquadrar o capítulo sobre normas de caracterização. Aristóteles no capítulo insiste sobre a nobreza do caráter das personagens. Assim, o afastamento em relação ao herói trágico é imediato. A tipologia, ainda que com caracteres levemente embelezados, retorna para a construção das personagens. As personagens mencionadas por Aristóteles são escravos e mulheres. Não há escravos protagonistas, já as mulheres são numerosas. Mas, ao confrontá-los com o caráter do herói trágico, torna-se evidente que esse capítulo sobre caracterização possui alguns tópicos que não se aplica ao herói protagonista. Nele, tanto escravos quanto mulheres possuem o bom caráter. A passagem, na verdade, ou pelo menos parte dela, atém-se a

personagens secundárias, que devem também, em certa medida, compartilhar o mesmo critério de nobreza atribuído à tragédia como gênero literário.

Conclui-se, neste primeiro capítulo da tese, que há tratamentos diversos para personagens diversas. O herói trágico possui um tratamento à parte. A sua caracterização está intimamente relacionada com o enredo trágico, sem o qual nem a tragédia nem o efeito trágico subsistem. O entrelaçamento entre as duas esferas mais importantes da tragédia, o enredo e o caráter, foi denominado de “*caracterização dinâmica*”.

A segunda parte da tese continuou a reflexão sobre a caracterização, mas em uma via diferente que parte de Aristóteles para desembocar em alguns críticos modernos. Ao se partir da reflexão sobre os episódios, presente na *Poética* de Aristóteles, as ações e os discursos começaram a ser compreendidos não como unidades caracterizadoras, mas sobretudo como unidades formadoras de um campo maior, o episódio. Ele foi tratado não só como um bloco de ações que tende para fora da construção do enredo literário, proposto por Aristóteles, mas também como o lugar privilegiado em que várias técnicas de caracterização aparecem.

Esse capítulo só pode ser compreendido, se se levar em conta a definição do capítulo anterior, a definição da *caracterização dinâmica*. Neste segundo capítulo, parte-se da ruptura radical ou parcial de certos episódios, em relação à estrutura do enredo aristotélico, para determinar as técnicas - não de modo exaustivo, muitas outras são possíveis - de caracterização. Várias técnicas são aplicadas neste capítulo: a cena de caracteres, a comparação, o uso dos símiles, o contraste, etc. Todas são tributárias da noção de episódio.

Entretanto, somente com a definição de episódio, extraída da *Poética*, não seria possível fundamentar essas técnicas. Acrescentou-se à teoria Tomachevsky. Esse autor, através de seu conceito de motivos estáticos e dinâmicos, nos forneceu a base a partir da qual se pode fundamentar melhor

não só uma das concepções de episódio de Aristóteles, como também posicionar o episódio como uma ação, dentro da narrativa, que se destaca da série causal aristotélica.

Percebe-se desse modo que essas ações episódicas funcionam em grande medida como ações caracterizadoras, possibilitando a aplicação daquelas técnicas de caracteres. Cada técnica possui suas particularidades evidentemente. Entretanto, a narrativa épica e a trágica, o *corpus* deste segundo capítulo, apresentavam diferenças em sua composição que particularizavam a aplicação da técnica. O confronto entre a narrativa épica e a trágica revelou-nos que, apesar de diferentes, as estruturas narrativas possuíam mais similaridades do que divergências. O confronto foi essencial para se descobrir como a tragédia, em certa medida, se apropriou de técnicas presentes na épica homérica que estabelece um paralelo entre as narrativas e denuncia a sua descendência narrativa. A tragédia, por ser posterior à épica, obteve grande êxito na apropriação da narrativa épica, principalmente no que tange à caracterização de personagens. Essas técnicas de caracterização *estáticas* ou *indiretas* podem ser encontradas facilmente em ambas narrativas, ainda que suas convenções sejam diametralmente opostas.

Tais técnicas de caracterização foram denominadas de *caracterização estática*, não porque sejam cenas sem grande movimentação, sem grandes discursos, mas porque são cenas que podem ser facilmente isoladas do encadeamento causal do enredo. E essa particularidade acaba por tornar a personagem o seu centro. A personagem, em foco nessas cenas, revela minúcias sobre o seu carácter tão poderosas quanto nas ações ou discursos, isolados. Assim, as duas formas de caracterização potencializam a personagem seja em um drama ou em um poema épico. Além disso, não são excludentes, funcionando como polos separados na construção da personagem. Na verdade,

elas formam um todo que dificilmente pode ser dispensado numa análise literária sobre caracteres.

O emprego desses dois estilos de caracterização pode ser bem compreendido, se o objeto de estudo for principalmente uma tragédia grega. Na tragédia grega, o enredo, curto, amalgama muitas técnicas narrativas que influenciam diretamente na caracterização das personagens. O prólogo tem sido considerado como o lugar apropriado para tal. Os episódios (parte da tragédia) a colocam em funcionamento. Mas o êxodo (última parte da tragédia) é o lugar no qual a personagem é apresentada em uma situação típica: a de extrema dor ou fatalidade.

O *êxodo* parece constituir exatamente a parte do espetáculo, onde coro e personagem estão em ato, fundindo-se como um todo. As intervenções do coro em cena são maiores do que em outras partes da tragédia. O enredo não avança mais com ações determinantes, a ação cede e o sofrimento ocupa todo o final do espetáculo. O centro da ação ainda é a personagem, mas em estado de padecimento. Nesse sentido, o *êxodo* (parte quantitativa) corresponderia ao ápice do *espetáculo* trágico (ὄψις, parte qualitativa).

Dentre todas as tragédias, principalmente as de Sófocles, *Édipo Tirano* parece se adequar não só ao esquema rígido de Aristóteles, tal como ele próprio sugere muitas vezes, mas também ao ápice do espetáculo trágico. Ainda que o *espetáculo* não faça parte do plano de análise da *Poética*, a obra deixa transparecer que o *espetáculo* possui menor importância do que o entrecho das ações. Mas, ao considerar toda a peça *Édipo Tirano*, o *espetáculo* é a parte na qual todo *sofrimento* (πάθος) da ação aflui.

Tal particularidade de *Édipo Tirano* transforma essa peça em objeto preciso de análise para esta tese. Assim, no terceiro capítulo, foi analisado com que força a ação e o discurso impeliram Édipo na consecução do enredo. O caráter de Édipo, mais propriamente falando, funciona como um motor que

encadeia todos os eventos na peça. A tentativa de desvendar o oráculo, sua ira, sua confiança, seu medo, todas as manifestações de seu caráter produzem fortes elos com as ações que compõem o enredo da peça. O liame, entre os episódios e o êxodo na peça é produzido pela ação catastrófica. Nessa ação, Édipo não é morto. O seu retorno em cena é a amplificação dos tormentos da personagem, vinculada à sua transformação em poluição visível.

O dinamismo de seu caráter, com o espetáculo estático de sua visão, produz uma peça que vai além das considerações de perfeição de Aristóteles, pois a peça conjuga enredo e espetáculo de forma brilhante, sem que haja algum tipo de desequilíbrio.

O amálgama entre enredo e caráter, dinâmico e estático, na peça *Édipo Tirano* produz uma nova via para se pensar a caracterização não como um processo separado e em conflito com o enredo, mas como uma poderosa obra de arte na qual esses elementos, antes de serem isolados pelo analista, formam um todo indivisível do qual essas categorias se manifestam sem contornos e divisões claras.

O intuito desta tese, a de demonstrar um estudo sobre caracterização com novas diretrizes, só pôde ser empreendido, porque a obra de Sófocles continua sendo o que ela é: uma fonte inexaurível de beleza e perfeição!

V. Bibliografia

5.1. Primária

ARISTOTE. *Poétique*; texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Poétique*, texte établi et traduit par R. Dupont-Roc, J. Lallot. Paris, Éditions Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*; tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. *Poética y Magna Moralia*. Trad. Teresa M. Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

_____. *De arte poetica liber*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.

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

SÓFOCLE. *Edipo Re*. Introduzione, traduzione e commento di Massimo Stella. Roma: Carocci editore, 2010.

SÓFOCLE. *Edipo Re*. Storia e autori della letteratura greca. Citti, Vittorio; Casali, Claudia; Condello, Federico. Bologna: Zanichelli Editore, 2011.

SÓFOCLE. *Edipo Re*. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Milano: Oscar Mondadori, 1972.

SÓFOCLES. *Tragedias completas*. Edición de José Vara Donado. Madrid: Ediciones Cátedra, 16^a edición, 2011.

SOPHOCLES. *Oidipous Tyrannos*. Commentary Jeffrey Rusten. Pennsylvania: Thomas Library, Bryn Mawr College, 1990.

SOPHOCLES. *Oidipous Tyrannus*. A Norton critical edition. New York: W.W. Norton & Company, 1970.

SCHOLES, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

5.2. Secundária.

ADKINS, A. W.H. *Aristotle and the Best Kind of Tragedy*. The classical Quarterly, New Series, Vol. 6, nº 1. (May, 1966), pp. 80.

_____. *Merit and Responsibility: a study in Greek values*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

ADRADOS, R; FERNANDEZ-GALIANO; GIL, Luis y LASSO DELA VEGA. *Introducción a Homero*. Vol. I y II. Barcelona: Editora Labor, 1984.

AHL, Frederick. *Sophocle's Oedipus: evidence and self-conviction*. Lodon: Cornell University Press, 1991.

ARISTÓTELES. *Organon*; traduction e notes par J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1946.

_____. *Categories, On Interpretation and Prior Analytics*; edited e translated by Harold. P. Cooke and Hugh Tredennick. Loeb Classical Library. London: Havard University Press, 2002.

_____. *Le tre etiche: Etica Eudemia, Etica Nicomachea, Grande Etica, Sulle Virtu e sui Vizi*. A cura di Arianna Fermani. Presentazione di Maurizio Migliori. Milano: Edizione Bompiani, 2008.

_____. *Tratado da Virtude Moral; Ethica Nicomachea I 13 – III 8*; Marco Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

_____. *Metafísica*. Tradução de Gionvanni Reale; tradução do italiano de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

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

_____. *Física, livros I – II*; tradução revisada e notas de Lucas Angioni. Campinas: IFHC/UNICAMP, nº 1, cadernos de tradução; 2003.

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

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

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

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

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

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

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

AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

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

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

BARNES, Jonathan. *Aristóteles*. 2ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BURKERT, Walter. *A religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indoeuropeias*. Vol. I e II. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O bucolismo de Teócrito e Vergílio*. Coimbra: biblioteca da universidade, 1936.

- BORDAS, Lluís. *Em torno a la Iliada: paisajes y personajes*. Barcelona: Edicions Bellterra, 2006.
- BOWRA, C. M. *Sophoclen Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1952.
- BRANCATO, Giovanni. *La σύστασις nella poetica di Aristotele*. Collana Di Studi Greci. Libreria Scientifica Editrice. Napoli, 1963.
- BUDELMANN, Felix: *The Language of Sophocles: Communalilty, Communication, and Involvement (Cambridge Classical Studies)*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- CANDIDO, Antonio et Alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 20ª ed.
- CASSIN, Barbara. *Aristóteles e o Logos*; tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- CLARKE, Michael. *Between Lions and Men: images of the Hero in the Iliad*. Greek, roman and byzantine studies, nº 30, 1986, 137-59.
- CURTIUS, Ernest R. *Literatura europeia e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DEVEREUX, Georges. *Tragédie et Poésie Grecques: etudes ethopsychanalytiques*. Paris: Éditeur Flammarion, 1975.
- DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*; tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DONADO, José Vara. *La técnica dramática de Sófocles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- DOVER, Kenneth. *La Morale Popolare Greca*. Brescia: Paideia Editrice, 1983.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. e organização Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- EURIPIDES. *Medea*. Trad. Denys L. Page. Oxford, Clarendon Press, 1985.

- _____. *Tragedias: Electra y Orestes*. Madrid: CSIC, 2000.
- _____. *Iphigénie a Aulis*. Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- ESQUILO. *Tragedias: Los siete contra Tebas y Las Suplicantes*. Madrid: CSIC, 1999.
- _____. *Tragedias: Los Persas*. Madrid: CSIC, 1997.
- _____. *Tragédias. Estudo e tradução Jaa Torrano*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- _____. *Oresteia. Estudo e tradução Jaa Torrano*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.
- EASTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos: aspectos de uma antiga profissão*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad.: Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- GARDINER, Cynthia P. *The Sophoclean Chorus: a study of character and function*. Iowa: University of Iowa Press, 1987.
- GILL, Christopher. *Personality in Greek epic, tragedy, and philosophy: the self in Dialogue*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- GOLDHILL, Simon. *Reading greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- GOWARD, Barbara. *Telling Tragedy: narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth, 2004.
- GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte: a teoria do belo no mundo antigo; tradução de Antonieta Scarabelo, revisão de Dora Ferreira da Silva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 3^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- GRIFFIN, Jasper. *Homer on life and death*. Oxford: Claredon Press, 1983.

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

HUMBERT, Jean. *Syntaxe grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1945.

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

HOMERO. *Ilíada*. Texto critic, traducción y notas por Luis M. Macía Aparicio. Vol. I, II, III y IV. Madrid: CSIC, 2007.

_____. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Tome I, II, III et IV. Septieme Tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

IMBERT, Enrique Anderson. *Acrítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

- LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender*; tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- LES ÉTUDES PHILOSOPHIQUES. *La Poétique d'Aristote: lectures morales et politiques de la tragédie*. Presses Universitaires de France, Octobre, 2003.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- LLOYD-JONES & WILSON. *Sophoclea. Studies on the text of Sopocles*. Oxford, 1990.
- LONG, A.A. *Language and thought in Sophocles: a study of abstract nouns and poetic technique*. London: Tha Athlone Press, 1968.
- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1986.
- MARTIN, Richards P. *The Language of Heroes: Speech and performance in the Iliad*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- MATHIEU, J. M. «Action et mythos chez Aristote. De l'unité d'action et comment la création littéraire est plus sérieuse et plus philosophique quel histoire», *Kentron* (1995) 11, 71-81.
- MÉAUTIS, Georges. *Sophocle: essai sur le héros tragique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1957.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Linguistica e stilistica di Aristotele*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- MRAD, Rafika Bem. *La mimésis créatrice dans La Poétique et La Rhétorique d'Aristote*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- MURACHCO, Henrique Graciano. *Língua Grega: visão semântica, lógica, orgânica e funcional*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Vozes, 2001.
- NARDO, Don. *Readings on Sophocles*. San Diego, CA: The Greenhaven Press, 1997.
- NAZARI, Oreste. *Il dialetto omerico: grammatica e vocabulario*. Torino: Casa editrice Giovanni Chiantore, 1921.

- OTAOLA, Paloma. *L'éthos des rythmes dans la théorie musicale grecque*. In: *Musiques et Danses dans l'Antiquité*. Develaud-Roux, Marie-Hélène. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- PATILLON, Michel. *Éléments de rhétorique classique*. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- PELLEGRIN, Pierre. *Le vocabulaire d'Aristote*. Paris: Ellipses Édition Marketing s.a, 2001.
- PELLING, Christopher. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- PLUTARCO. *Quaestiones convivales* (612c-748d), ed. C. Hubert, *Plutarchi moralia*, vol. 4. Leipzig: Teubner, 1938 (IX, 747 C).
- PRADO, Décio de Almeida e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1970.
- PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- RACHET, Guy. *La Tragédie grecque: Origine, Histoire et Develloppement*. Paris: Payot, 1973.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- RIEMANN, Otto; CUCUEL, Charles. *Syntaxe grecque*. Paris: Librarie Klincksiek, 1941.
- ROBERT, F. *A religião grega*; tradução de Antonio de Pádua Damesi, 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROCHA, Roosevelt. *Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação*. Revista Eletrônica: *Philia&Filia*, v. 3, n. 2 (2012).
- ROMILLY, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*. 4ª edition. Paris: Presses Universitaire de France, 1970.
- ROSSETTI, Lívio. *Introdução à filosofia antiga: premissas filológicas e outras "ferramentas de trabalho"*. São Paulo: Paulus, 2006.

- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SEGAL, Erich. *Greek Tragedy: Modern essays in criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- SEGAL, Charles. *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SHEEHAN, Seán. *Sophocles' Oedipus the King*. Reader's guides. London: Continuum International Publishing Group, 2012.
- SCHMID, Wolf. *Narratology: an introduction*. New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética clássica*. São Paulo: Ed. F.T.D, 1967.
- SOMVILLE, Pierre. *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. Cambridge: Methuen & Co. Ltd, 1978.
- _____. *Homeric soundings: the shaping of the Iliad*. London: Clarendon Press Oxford, 1992.
- DE TEMMERMAN, Koen. *Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature*. University of California Press: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 28, No. 1, (Winter 2010).
- Thornton, Ana Maria. ΛΟΓΟΣ chez Platon et Aristote. Philosophie du langage et grammaire dans l'antiquité. Cahiers de Philosophie Ancienne n° 5. Éditions Ousia, Bruxelles, 1986.
- THUMIGER, Chiara. *Greek Tragedy Between Human and Animal*. Leeds International Classical Studies, 7.3 (2008).
- TOOHEY, Peter. *Reading Epic: An introduction to the ancient narratives*. Routledge London: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- VERNANT, Jean Pierre ; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

VIGNOLO, Roberto. *Personaggi del quarto vangelo: figure della fede in San Giovanni*. Milano: Edizioni Glossa, 2003.

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

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

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

WEBSTER, T.B.L. *An introduction to Sophocles*. London: Methuen & Co Ltd, 2^a ed., 1969.

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

WILLCOCK, Malcolm M. *A companion to the Iliad*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.

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

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

ZANKER, Graham. *The heart of Achilles: characterization and personal ethics in the Iliad*. Michigan: University of Michigan, 1994.

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

ZINGANO, Marco. *Sobre a Metafísica de Aristóteles: textos selecionados; coordenação de Marco Zingano*. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.