

# ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

## A *HAMARTÍA* ARISTOTÉLICA E A TRAGÉDIA GREGA

Filomena Yoshie Hirata  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Este trabalho se detém mais precisamente no capítulo 13 da *Poética*, quando Aristóteles trata da queda do herói trágico da fortuna para o infortúnio, por causa de uma grande *hamartía*. De início, considero importante compreender o significado de *hamartía* para Aristóteles, o que vem a ser esse "erro" que não decorre nem da maldade (*kakía*), nem da perversidade (*mokhthería*) da personagem. Em seguida, pretendo mostrar até que ponto o que Aristóteles afirma pode ser encontrado nas tragédias gregas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Hamartia*, tragédia, erro, Aristóteles, *Poética*

**ABSTRACT:** The subject of this paper is chapter 13 of the *Poetics*, where Aristotle deals with the fall of the tragic hero from fortune to misfortune caused by a fault. First, we think it is important to understand the meaning of *hamartía*, a fault which does not come through any real badness (*kakía*) or wickedness (*mokhthería*) of the character, but because of some mistake. Secondly, we present the repercussion of Aristotle's ideas in greek tragedy.

**KEY-WORDS:** *Hamartia*, tragedy, fault, Aristotle, *Poetics*

---

É no capítulo 13 da *Poética* que Aristóteles trata da falta trágica, da *hamartía*. Mas, quando chegamos a essa passagem, alguns pontos fundamentais da *Poética* já foram comentados e como alguns deles são importantes para a própria compreensão da *hamartía*, consideramos importante voltar aos capítulos anteriores.

Depois de tratar da imitação e da origem da poesia, Aristóteles se dedica à análise da essência da comédia, da épica e da tragédia e, então, chega à definição da tragédia e das partes que a constituem (capítulo 6), para depois tratar da organização das ações, *sýstasis tôn pragmatón*. Esta discussão sobre a composição do enredo trágico ocupa vários capítulos: 7 a 14, 16, 17, 18 e justifica-se porque é a primeira e a mais importante parte da tragédia (1450 b 23). A atenção de Aristóteles concentra-se nos aspectos estruturais do drama. A matéria usada não são sentimentos humanos e idéias ou caracteres humanos. Ele afirma que a

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

tragédia é imitação não de homens, mas de ação e de vida e a vida consiste em ação (1450 a 16). Para ele a tragédia é imitação de uma ação que merece ser levada a sério. O espaço amplo das peças de Shakespeare está longe do teatro grego e Aristóteles não aprovaria os enredos secundários e os interlúdios cômicos. Sua visão de tragédia é inexorável: tudo seria uma peça bem unida; essa unidade residindo na textura, na coerência e não necessariamente em uma pessoa que é o solitário herói trágico.<sup>1</sup> J. Jones, comentando em seu livro a importância da ação na *Poética*, concorda com Bremer ao afirmar que a tragédia para Aristóteles não é o mundo da interioridade, da divisão interna, da tentação e dos problemas da consciência, mas a *práxis* e suas partes constitutivas, tudo bem conectado.<sup>2</sup>

Na definição de tragédia<sup>3</sup>, somos informados sobre o objetivo especial que a imitação trágica tem de excitar terror e compaixão (*phóbos kai éleos*), atingindo a purificação de tais emoções (*kátharsis tôn toioúton pathemáton*). Essa idéia não é original; provavelmente, teria existido desde Górgias uma definição de tragédia como *mímesis phoberôn kai eleinôn*. Poderia ser simplesmente uma observação breve que um espectador no teatro faria sobre uma peça representada. Na seqüência, relacionando ainda com o despertar do medo e da compaixão, nos capítulos 10 e 11, Aristóteles trata dos enredos (*mythoi*) e afirma preferir o enredo cuja ação (*práxis*) é complexa (*peplegméne*) e não simples (*haplê*), porque, na ação simples, a mudança (*metábasis*) ocorre sem reviravolta (*peripéteia*) e sem reconhecimento (*anagnórisis*) e, na complexa, a mudança na fortuna é provocada por uma reviravolta, um reconhecimento, ou por ambos (1452 a 17). A peripécia é a mudança das ações ou dos que agem em seu contrário (*metabolé tôn prattoménon eis tò enantíon*) e o reconhecimento consiste na mudança do desconhecido ao conhecido (*metabolé ex agnoías eis gnôsin*). Aristóteles ainda enfatiza que o mais belo reconhecimento é o que ocorre com a peripécia, como o do Édipo (1452 a 32-33).

Nesse capítulo 11, ainda, Aristóteles trata do *páthos*, que consiste em uma cena de grande sofrimento, uma ação destrutiva (*phthartiké*) ou dolorosa (*odynerá*) (1552 b 11).

---

<sup>1</sup> Cf. Bremer, J. M. *Hamartía*, A. M. Hakkert-Publisher, Netherlands, 1969, p. 5.

<sup>2</sup> Cf. Jones, J. *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford University Press, 1980, p. 21-29.

<sup>3</sup> É, portanto, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, numa linguagem bem temperada com espécies de temperos separados em cada uma das partes, imitação feita por agentes e não por uma narrativa, suscitando por meio da compaixão e do terror a purgação de tais emoções (1449 b 24-28). O texto grego da *Poética* citado neste trabalho é o de J. Hardy da Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1965 e a tradução é de minha autoria,

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

Segundo Bremer<sup>4</sup>, *páthos* não é um termo técnico como peripécia e reconhecimento; antes diz respeito a cenas de agonias expostas, dores e sofrimentos. Talvez, Aristóteles esteja pensando em Hércules agonizando n'As *Traquínias*, ou nos gritos de desespero de Édipo quando descobre a verdade, ou na desgraça d'As *Troianas*. No caso de *Ifigênia em Táurida*, a morte de Orestes não se concretiza, mas o sofrimento por que passam Orestes e Pílates constitui uma cena de *páthos*

Posto isto, chegamos ao capítulo 13. Aristóteles explica, então, o que o poeta deve ter em vista e o que deve evitar ao construir seus enredos (*mýthous*) e de onde vem o efeito específico da tragédia (1452 b 27-28). O texto é o seguinte:

Uma vez que é preciso que a composição da mais bela tragédia seja não simples, mas complexa, e que esta seja imitação de coisas que inspiram terror e compaixão (pois isso é particular de tal imitação), primeiramente é evidente que nem se deve mostrar homens bons caindo da fortuna para o infortúnio (pois isso não provoca terror, nem compaixão, mas é repugnante), nem homens maus do infortúnio para a fortuna (pois isso é o menos trágico de tudo, nada tem do que é preciso, nem desperta sentimento de filantropia, nem terror, nem compaixão), nem por sua vez um homem muito mau da fortuna para o infortúnio (pois sentimento de filantropia poderia ter tal composição, mas nem compaixão, nem terror: com efeito uma diz respeito ao que é desafortunado sem merecer, o outro diz respeito ao semelhante, a compaixão diz respeito ao que não merece e o terror ao semelhante, de sorte que nem despertará compaixão, nem terror o que ocorre.

O intermediário deles é o que resta. É tal o indivíduo que não se distingue nem em excelência, nem em justiça e nem por maldade e perversidade cai no infortúnio, mas por causa de um erro, como um desses que estão em grande glória e fortuna, como Édipo, Tiestes e homens brilhantes de tais linhagens (1452 b 30-1453 a 12).

Aristóteles começa mantendo dois pontos já mencionados previamente, ou seja, a tragédia é imitação das coisas que inspiram terror e compaixão e a mais bela (*kallíste*) tragédia tem estrutura complexa. Dessas duas premissas vêm as conclusões por exclusão:

1. Homens bons (*epieikeís*) não deveriam ser mostrados passando da fortuna ao infortúnio, porque isso não provocaria terror, nem compaixão, mas seria repulsivo, repugnante, causaria indignação (*miarós*).
2. Homens maus (*mokhtheroí*) não deveriam ser mostrados passando do infortúnio à fortuna, porque isso é o que há de menos trágico; não tem nada do que deve ter: nem desperta sentimento de humanidade, nem terror, nem compaixão.

---

<sup>4</sup> Bremer, *Hamartía*, p. 7.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

3. Homem muito mau (*sphódra ponerós*) não deveria ser mostrado caindo da fortuna para o infortúnio, pois tal composição despertaria sentimento humanitário, tō *philánthron*, mas nem terror, nem compaixão.
4. Desses casos, o intermediário (tō *metaxý*) é o que resta: o indivíduo que não se distingue em excelência (*areté*), nem em justiça (*dikaiosýne*), que cai da fortuna para o infortúnio não por maldade (*dià kakían*) ou perversidade (*mokhtherían*), mas por causa de um erro. A trágica *metabolé* é causada por uma *hamartía*.

O que primeiro chama nossa atenção no item 1 é a recusa de Aristóteles em aceitar a queda do *epieikés* da fortuna para o infortúnio e, conseqüentemente, a necessidade de incluir um terceiro (*metaxý*) que preenche a condição ideal para sofrer a queda. No entanto, é preciso lembrar que, na própria *Poética*, Aristóteles afirma que a tragédia representaria *spoudaíoi* (1448 a 2 e 27, 1449 b 19) e *epieikeîs* (1454 b 13), homens honrados e nobres que devem ser levados a sério, pessoas de moral estabelecida (*éthe khrestá*, 1454 a 17).

É importante lembrar o significado desses adjetivos *spoudaîos*, *khrestós*, *epieikés* e a tradução de *epieikés* por bom, na oposição a *mokhtherós*, mau, e *sphódra ponerós*, muito mau. O adjetivo *epieikés*, ao lado dos outros *spoudaîos* e *khrestós*, é empregado para qualificar pessoas de excelência distinguidas por sua *areté*. Originalmente, *areté* é uma excelência competitiva que consiste na proeza militar, prestígio social, fortuna, coragem, mas depois, pelo processo de reflexão sobre problemas de educação e política e influências filosóficas, outras virtudes acabaram se inserindo na mesma palavra. O problema é que, em Aristóteles e no grego, essas qualidades que em algum tempo foram relevantes para *areté* não foram avaliadas e graduadas, simplesmente existiram. Para Aristóteles, *epieikés* qualifica o homem moralmente honesto e elevado, mas certamente a palavra apresentou nuances.<sup>5</sup>

*Epieikés*, portanto, seria o indivíduo apropriado para representar na tragédia a queda da fortuna para o infortúnio, mas a negação disso vem como uma surpresa e muitos estudiosos tentaram explicar a falta de coerência de Aristóteles: enquanto esboça a *metabolé*, admitindo ser a queda de um *epieikés* a mais trágica de todas, rejeita isso como sendo *miarós* (repugnante, repulsivo). Observe-se que *miarós* ocorre em Platão e em Aristóteles só aqui. Bremer<sup>6</sup>, citando Finsler, não tem dúvida de que essa rejeição do *epieikés* como assunto

---

<sup>5</sup> Adkins, A. W. H. *Merit and Responsibility. A Study in Greek Archaic Values*, Oxford, 1960, p. 343.

<sup>6</sup> Bremer, *Hamartía*, p. 14.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

próprio da tragédia representa um compromisso com o platonismo. Esse compromisso desviou Aristóteles da argumentação e o fez sucumbir ao veto de Platão: é inaceitável quando poetas representam homens justos caindo no desastre e vilões favorecidos pela sorte.

Esse tipo de preocupação encontra-se no item 3, quando Aristóteles trata da queda do homem muito mau (*sphódra ponerós*), queda que não provoca terror, nem compaixão, porque a compaixão acontece quando o indivíduo sofre sem merecer e o terror porque é um semelhante. Mas tal queda pode inspirar certo sentimento humanitário (*tò philánthopon*), esse tipo de sentimento que, para alguns helenistas, representa a expressão de certa justiça poética, de moralidade no teatro, condição essencial para despertar nossa simpatia. Quem é *philánthropos* não pode aceitar que um homem mau caia na fortuna e que um homem bom caia na desgraça, porque isso destrói a comunidade que se baseia na justiça e na equidade. Segundo Else, trata-se de um sentimento generalizado e indiscriminado pela humanidade.<sup>7</sup>

Em 1453 a 7, Aristóteles explica o intermediário. Como um indivíduo cairia da fortuna para o infortúnio por causa de um erro que é cometido sem maldade e sem perversidade? Recorre-se a *Ética a Nicômaco* III, 1 e V, 8 para a compreensão desta passagem<sup>8</sup>. O comentário destina-se aos legisladores (*nomothetoûsi*) que administram a justiça e entendem de absolvição e punição, enfim, pessoas que saberiam quais ações devem ser louvadas ou censuradas. Um critério básico é o da vontade livre: apenas ações voluntárias podem ser censuradas ou louvadas. Aristóteles distingue quatro casos:

- a) Uma ação perigosa pode ser cometida por *bia*, sob compulsão, constrangimento, coação. Portanto é involuntária. Um indivíduo não pode ser censurado por uma ação cuja causa reside em coisas ou forças externas a ele e quando ele mesmo em nada contribui.
- b) Um ato perigoso pode ser cometido *di' áгноian*, por ignorância das circunstâncias (objeto, lugar, instrumento, etc). Tal ato pode ser chamado involuntário e não pode ser punido.

---

<sup>7</sup> Else, G. *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, 1957, p. 370.

<sup>8</sup> Bywater, I. *Aristotelis. Ethica Nicomachea*, Oxford University Press, New York, 1894 (1ª. ed.). Muitos helenistas trataram dessa questão aproximando a *Poética* à *Ética a Nicômaco*, destacando as passagens que dizem respeito aos atos voluntários e involuntários; siga mais de perto o comentário de Bremer em *Hamartía*, p. 13-20.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

- c) Um ato perigoso pode ser cometido quando o indivíduo é *agnôn*, ignorante, ou seja, não sabe: quando bebida, cólera, desejo ou paixão desenfreada obscurecem sua compreensão em relação à situação. Ele conhece a saída, mas sua *akrasía* suprime seu claro momento de compreensão da situação. Seu ato não pode ser desculpado como involuntário. Embora não seja deliberado é, em certo sentido, voluntário, digno de castigo.
- d) Um ato perigoso pode ser realizado após muita reflexão a partir de uma escolha (*prohaíresis*) perversa. Aqui o agente é responsável e seu caráter e seu ato são caracterizados como *kakía* e *mokhthería*.

O que se pode concluir do que foi exposto acima é que (a) e (d) ficam fora do enredo trágico proposto por Aristóteles. O (b) preenche os requisitos necessários. Na *Ética a Nicômaco* III, 1, Aristóteles deixa claro o que entende por prejuízo, dano (*blábe*) cometido *di' ágnōian*: “só a ignorância das circunstâncias do ato e das coisas afetadas por ele, fazem um ato involuntário; nesse caso o ato é lastimado e perdoado, porque aquele que age é ignorante das circunstâncias: ato, objeto, instrumento, efeito, maneira” (1111 a 2-3). Alguns dos exemplos citados vêm das tragédias: um homem poderia ao menos saber quem ele é, mas Édipo não sabe; ele poderia errar tomando seu filho por um inimigo mortal, como Mérope, ou seu pai por um agressor, como Édipo, ou um veneno por um filtro, como Dejanira. Outro exemplo: Ésquilo não sabia que era proibido revelar os mistérios.

Quanto a (c), Aristóteles afirma que a *akrasía* é uma *phaúle héxis* quando a pessoa não consegue se controlar e passa dos limites (1151 a 29). Se não pode ser identificada com o vício, está perto. Como uma disposição é diferente da *kakía*, mas não nas ações que resultam dela; ela parece um vício (1150 b 35). O homem desenfreado pratica o ato voluntariamente, ele sabe o que faz e o que pretende, mas ele ainda não é totalmente perverso.

A discussão na *Ética a Nicômaco* V, 8 difere em alguns pontos: os danos cometidos por compulsão (a) desaparecem. Os danos cometidos por ignorância (b) são divididos em dois grupos: *atýkhema* e *hamártema*. Os danos cometidos por *akrasía* (c) são colocados junto com *kakía* (d); eles são voluntários e devem ser punidos.

Nesta passagem, Aristóteles é mais rigoroso. Os danos cometidos por cólera, bebedeira ou por outra paixão, atos que resultam da *akrasía* são classificados como

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

*adikémata*, ofensas que devem ser punidas. Tais atos não são cometidos sem maldade, mas são voluntários e dignos de punição e a *akrasía* é repreensível não como uma *hamartía* somente, mas como uma *kakía* (1148 a 3)

Resta explicar os termos *atýkhema* e *hamártema*. *Atýkhema* é um dano que não é atribuído ao agente, mas a causas de que ele é ignorante e que atuam numa via que ele não esperava. Prejuízo segue esse ato, mas a origem da causa do ato enquanto prejudicial não está nele. O mais baixo grau de dano reconhecido como uma *blábe* e imputado ao agente é um *hamártema* (erro). Aqui o agente não sabe que seu ato é prejudicial a outro, ele age involuntariamente (*ákon*), mas a origem da causa do dano está nele (1135 b 16-19).

Com o auxílio das definições de Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, é possível definir a *hamartía* da *Poética* 1453 a 10 como um ato perigoso, cometido porque o agente não é conhecedor de alguma circunstância vital. A essência da *hamartía* é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminosa. Segundo Lucas,<sup>9</sup> simples falta de conhecimento é *áгноia*; *hamartía* é falta do conhecimento necessário se decisões corretas devem ser tomadas.<sup>10</sup>

Agir *di'áгноian* é, portanto, uma condição da *hamartía*. Pode-se lembrar aqui que, quando se fala da ignorância das várias circunstâncias em que um dano é realizado, a que mais interessa é a ignorância da identidade da pessoa implicada na ação, pois o trágico reconhecimento é o da identidade das pessoas. A *hamartía* é o correlato da *anagnórisis*, nesse sentido ela só ocorre no enredo complexo. Por isso Else lê o capítulo 13 como parte integrante da importante discussão sobre o enredo complexo que é tratado nos capítulos 10 e 11.<sup>11</sup>

Segundo Eudoro de Sousa, a verdadeira natureza da *hamartia* constitui uma das mais brilhantes descobertas de Gerald Else: “O erro não é, como se tem pensado, uma parte do

---

<sup>9</sup> Lucas, D. W. *Aristotle. Poetics*, Oxford University Press, 1968, p. 302.

<sup>10</sup> Se a ignorância de determinadas circunstâncias é condição importante da *hamartía*, torna-se difícil deixar de fazer uma associação com a *áte* homérica. *Áte* é um desastre que um herói comete e que traz prejuízos para ele mesmo e para a comunidade. Esse desastre é atribuído a um momento de obscurecimento mental, de cegueira, de intervenção divina, isto é, uma causa estranha a ele. O exemplo clássico é o de Agamêmnon na *Ilíada*. Segundo R. D. Dawe (“Some Reflections on *Áte* and *Hamartía*” *HSCPh*, 72, 1968, p. 82-123), há ligação entre *áte* e *hamartía*. Suzanne Said (1970, p. 75-83) em seu livro *La Faute Tragique* intitula seu capítulo “*Áte* ou la préhistoire de la faute tragique”, o que indica uma relação entre as duas noções. Bremer (1969, p. 99-112) pensa que há um fosso entre as duas noções. São duas culturas diferentes. No caso da *áte*, o erro se explica como ação arbitrária dos deuses nas ações humanas e, no caso da *hamartía*, as faltas se compreendem de forma humana e racional integradas numa cadeia de acontecimentos.

<sup>11</sup> Else, *Aristotle's Poetics*, p. 366.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

caráter do herói trágico, mas sim, uma parte estrutural do mito complexo, é o correlato da *anagnórisis*; “a razão por via da qual Aristóteles não a menciona juntamente com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, é talvez porque ela pode residir fora da própria ação dramática, como no Édipo, em que o erro se dera anos antes” (Else, pág. 365). Como causa da ação trágica, é a *hamartía* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.”<sup>12</sup>

Esta descoberta de Else causou grande impacto entre os helenistas, provocando um debate sobre as várias interpretações que *hamartía* teve ao longo dos séculos, desde que a *Poética* e as tragédias começaram a ser estudadas no fim da Idade Média e na Renascença. Basta lembrar que as primeiras traduções latinas da *Poética* davam *hamartía* por *peccatum*, *scelus* e *flagitium*, o que nos dá uma idéia do peso moral atribuído ao termo e isso durou muito tempo, convivendo inclusive com outras leituras. Uma interpretação relevante e que também perdurou muito é aquela que vê na *hamartia* uma falha no caráter: violência e orgulho de Édipo, ciúme de Teseu, infidelidade de Jasão, presunção de Ajax, enfim, todos esses exemplos alimentam a idéia da necessidade de uma falha no herói trágico. Na Inglaterra essa teoria se impôs e influenciou toda uma geração com G. Butcher e sua obra *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* publicada em 1897. Butcher identifica na *hamartia* uma disposição do indivíduo, uma falha no caráter, “*tragic flaw*”, que o tornam responsável por sua queda. A causa dessa interpretação equivocada é que os estudiosos viram no capítulo 13 um estudo consagrado ao caráter do herói, quando na verdade ele é uma reflexão sobre o enredo. A teoria de Butcher é bem estruturada e encontra eco no teatro de Shakespeare que estabelece o elo necessário entre o caráter do herói e o trágico de sua situação. Nos dramas shakespearianos é a imperfeição moral que provoca a queda do herói: Hamlet é um bom homem arruinado pela indecisão, Macbeth pela ambição, Otelo pelo ciúme. Na tragédia grega, causar a peripécia é função da *hamartía*, o que é reforçado pela preposição *diá*.

Posto isto, restar-nos-ia perguntar quais tragédias dentre as que sobreviveram contêm a *hamartía* aristotélica? Na realidade, falando rigorosamente, apenas uma: *Édipo Rei*. E talvez Aristóteles estivesse pensando nesta peça, quando tratou do enredo trágico ideal.<sup>13</sup> O que chama a atenção, de início, é que, justamente nesse enredo que se constrói sob a forma de

---

<sup>12</sup> Sousa, E. *Aristóteles. Poética*, Editora Globo, Porto Alegre, 1966, p. 132.

<sup>13</sup> A *Poética* contém 16 referências a Eurípides contra 14 a Sófocles e 5 a Ésquilo e Eurípides é que é considerado por Aristóteles o mais trágico dos poetas, *tragikótatos tōn poiētōn*. (1453 a 29-30). Édipo é citado três vezes na *Poética* como personagem e como nome da tragédia seis vezes.



Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

investigação de um crime que ocorreu há muitos anos, o crime em questão, a *hamartía*, está fora do que se passa em cena, ou seja, da ação. Mas, se Édipo comete seus crimes fora da peça, o reconhecimento das ligações de parentesco se dá no decorrer do drama. Portanto, é a *hamartía* (o assassinato de Laio e o casamento com Jocasta), que ocorreu há muito tempo, que provoca a peripécia, a reviravolta da condição de Édipo de rei para o criminoso responsável pela peste, e esta inversão ocorre junto com o reconhecimento, no exato momento em que ele se descobre tebano, filho de Laio e Jocasta. Trata-se de uma *megále hamartía*, dois crimes enormes cometidos em estado de completa ignorância. Segundo Édipo, o pai ele matou em legítima defesa e o próprio Laio, se lhe fosse restituída a vida, admitiria isso ( *Édipo em Colono*, 998-9). A mãe, na ocasião, há pouco tempo viúva, ele não a escolheu, mas ela lhe foi oferecida em casamento como prêmio, quando ele decifrou o enigma da Esfinge.

Quando a tragédia se inicia, Édipo é o soberano perfeito de Tebas, casado com Jocasta, pai de quatro filhos, respeitado e venerado por seus súditos porque os livrou dos males da Esfinge. Se nunca soubesse a verdade, nunca seria infeliz. O oráculo predisse que ele mataria o pai e se casaria com a mãe, mas não disse que ele saberia da verdade. Se soube, foi por um motivo nobre, por ter-se empenhado com todas as forças para decifrar o segundo enigma, o do assassinato de Laio, e assim salvar novamente a cidade, desta vez, da peste que a assolava. É esse homem, descrito e apresentado na tragédia como um herói excepcional, acima da média em todos os sentidos, que cai da fortuna para o infortúnio, ao se descobrir, numa ação individual e por opção pessoal, não só o autor dos dois grandes crimes, mas também sua verdadeira identidade<sup>14</sup>.

No capítulo 14 da *Poética*, Aristóteles apenas menciona outras tragédias que, segundo ele, apresentam a *hamartía* em cena: *Odyseus Traumatías* de Sófocles, *Alcméon* de Astidamas e a desconhecida *Hele*. Nada se sabe delas. Um pouco diferente é o que ocorre em *Cresfontes*, que também não sobreviveu, mas não é tão desconhecida, e *Ifigênia em Táurida* de Eurípidas: nestes dois dramas, as personagens estão prontas para cometer um ato irreparável, mas reconhecem antes de cometê-lo. No *Cresfontes*, Mérope, no momento em que vai matar o filho, reconhece-o e não o mata e, na *Ifigênia em Táurida*, Ifigênia está pronta para sacrificar Orestes, quando reconhece o irmão e não o mata. Nos dois exemplos, o

---

<sup>14</sup> Sigo a leitura de Knox em *Oedipus at Thebes*, p.14-52.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

reconhecimento leva a um final feliz, não preenchendo, portanto, o requisito do enredo trágico ideal que privilegia a queda no infortúnio.

Merece um comentário particular a tragédia de Sófocles *As Traquínias*, porque, à primeira vista, contém um modelo de *hamartía* aristotélica. Depois de quinze meses de ausência, Hércules está voltando para casa, onde sua mulher Dejanira e seu filho Hilo o aguardam ansiosamente. Já está num cabo da Eubéia, consagrando altares e oferendas a Zeus, enquanto Licas chega a casa trazendo as cativas. Entre elas, uma chama atenção de Dejanira, por ser bela, jovem e guardar certa nobreza. Ainda intrigada, fica sabendo que, por amor a essa jovem Íole, filha do rei Êurito, Hércules destruíra a Ecália. Conseqüentemente, a jovem não é uma escrava qualquer, mas representa uma inegável rivalidade doméstica. Não suportando a idéia de ter que partilhar a casa e o leito de Hércules com outra mulher, ao mesmo tempo em que o ciúme a corrói por dentro enquanto por fora tenta aparentar sensatez, Dejanira ruma nas entranhas suas preocupações e, então, vem à sua lembrança o filtro amoroso, cuidadosamente guardado na intimidade de seu quarto. O filtro tinha sido dado pelo centauro Nesso, no momento em que é morto por uma flechada de Hércules. Tal poção mágica, segundo Nesso, poderia ser usada no momento em que Dejanira quisesse guardar para sempre, para si, o amor de Hércules. Decidida a reter o marido, ela unta uma túnica com essa poção e a envia ao marido, para que a usasse no momento do sacrifício. A túnica envolve Hércules, queimando-o, devorando-o e, por fim, matando-o. Ao saber do desastre que causara, do crime enorme que cometera sem querer, querendo apenas fazer o bem (*hémarte khrestà moméne*, v. 1136), Dejanira se suicida. Assim, uma mulher nobre cai da fortuna para o infortúnio não por maldade, nem por perversidade, mas por um erro cometido por ignorância. Usa um veneno no lugar de um filtro. Pode-se dizer que a semente do erro está nela, porque ela teve a idéia de usar o filtro amoroso; a ignorância sobre a natureza do veneno não lhe foi imposta. Sem dúvida, ela foi enganada, mas não era impossível suspeitar da verdade.<sup>15</sup>

O que impede que o ato de Dejanira seja considerado uma *hamartía*? A potência divina que paira sobre o drama e se sobrepõe aos acontecimentos, deixando a impressão de que os deuses prepararam o ambiente para o que vai ocorrer. O erro trágico de Dejanira relaciona-se com dois elementos: a peculiar qualidade demoníaca de sua trágica ação e a força

---

<sup>15</sup> Lucas, *Aristotle. Poetics*, p. 305.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

dos oráculos.<sup>16</sup> A morte de Hércules está marcada por oráculos que têm lugar na *hamartía* de Dejanira, o que significa que os deuses traçaram seu destino. No primeiro episódio, Dejanira esclarece ao coro as últimas disposições de Hércules antes de partir: ele lhe confia uma tabuinha, uma espécie de testamento, com a partilha dos bens, como se ele já estivesse morto. E ainda diz que, no prazo de um ano e três meses, estaria prestes a alcançar o fim da vida, mas se escapasse viveria feliz o resto da vida. O cumprimento de tais fatos marcaria o fim dos trabalhos e a revelação vinha do vetusto carvalho de Dodona (154-171).

Dejanira é um bom exemplo da mulher que vive no *oîkos* do século V. Mesmo assim tem estranha relação com Afrodite desde sua juventude.<sup>17</sup> Foi cortejada por duas figuras espantosas, emergentes de um mundo não civilizado, que lutaram para conquistá-la: Aquelô, o deus-rio de aspecto monstruoso, e Hércules, herói de façanhas monstruosas: a vitória coube a Hércules, conforme a vontade de Zeus. Semelhante é o Centauro Nesso que também se sente atraído por ela, quando a carrega pelo rio, e dele, morto, a morte atinge Hércules. Dejanira não desconfia da origem nefasta do filtro amoroso, dado por um inimigo no momento em que ele morre; também não desconfia do sentido da tabuinha deixada por Hércules, ambíguo como os oráculos, contudo teme a destruição de seu lar com a chegada da jovem escrava. A silenciosa Íole, que não emite um som durante sua participação na peça, acaba assumindo a forma de uma potência devastadora dos domínios de Afrodite e Eros, inspirando enorme paixão em Hércules e enorme ciúme em Dejanira. Portanto, se Dejanira é um instrumento divino ou um agente livre, a resposta vem de Hércules que, na hora da morte, admite saber, por um oráculo paterno, que sua morte viria um morto (1159). Sua condenação, portanto, estava prevista.

No teatro de Eurípides, há três grandes crimes cometidos por ignorância de algum tipo de circunstância. No *Hércules*, Hércules mata a mulher e os três filhos pensando que está matando seus inimigos. N'As *Bacantes*, Ágave mata Penteu sem saber que está matando o próprio filho. No entanto, nos dois casos, as personagens trágicas estão tomadas pelo delírio, um violento acesso de loucura enviado por Hera, no caso de Hércules, e da responsabilidade de Dioniso, no caso de Ágave. Nos dois casos, portanto, é difícil falar que se trata de atos voluntários das personagens.

---

<sup>16</sup> Reinhardt, K. *Sophocle*, traduit par E. Martineau, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 61-98.

<sup>17</sup> Segal, C. *Tragedy and Civilisation. An Interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma Press, p. 60-3.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

O caso de *Hipólito* é diferente. Na verdade, trata-se de um exemplo de *hamartía* aristotélica cometida por uma personagem secundária a qual provoca, certamente, uma reviravolta que não é a reviravolta central do drama. Das personagens em cena estamos pensando não em Fedra porque ela, ainda que possuída pelo delírio amoroso, nada faz por ignorância, nem em Hipólito, cuja devoção radical a Ártemis só poderia ser questionada pela divindade que se lhe opõe Afrodite, mas sim em Teseu, outro vértice do triângulo, no momento preciso em que ele lê a tabuinha deixada por Fedra (v. 866). Tomado pelo impacto, provocado pelo conteúdo da carta que incrimina Hipólito, e também pelo ciúme, e desnortado ao extremo, Teseu invoca a Posidão que concretize contra o filho uma das três maldições, executando-o. Só mais tarde fica sabendo do enorme erro que cometeu e da verdade dos fatos que inocentam e enobrecem o filho, quando nenhum arrependimento por mais doloroso que fosse lhe permite voltar atrás. E essa revelação da verdade vem por meio de uma intervenção de Ártemis que aparece no êxodo, para restabelecer a paz entre pai e filho a qual havia sido abalada por Afrodite no prólogo. Assim Teseu se dá conta de ter cometido uma *hamartía*, porque preferiu acreditar na carta mentirosa deixada por uma morta a acreditar nas palavras do filho vivo.

Hipólito está entre os heróis mais perfeitos do teatro grego, sobretudo porque, quando lemos a tragédia, não nos damos conta, de imediato, de que uma excessiva pureza acalentada por um convívio divino possa ser considerada um defeito. Dessa forma, Hipólito acaba sendo um bom exemplo daquele herói que está muito perto da excelência e cuja queda da fortuna para o infortúnio, isto é, cuja morte desperta repugnância (*miarón*). Do ponto de vista religioso, ele é piedoso em relação a Ártemis; ele é o único dentre os mortais que goza da intimidade da deusa, cuja pureza e virgindade ele compartilha. Mas justamente por isso torna-se impiedoso em relação a Afrodite, porque se fecha a qualquer aproximação amorosa. Nesse sentido, é um herói trágico grego que está muito próximo das personagens de Shakespeare, porque tem a “*tragic flaw*”. Segundo Barrett, sua queda se dá por um defeito que é o reverso de sua virtude. Sua pureza e sua nobreza estão presas a uma intolerante rejeição de uma parte essencial da vida humana, mas isso não é uma *hamartía* e não pode ser visto como a causa da queda. Sua falha é complexa, pois duas divindades dividem com ele a responsabilidade pelo desastre.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Barrett, W. S. *Euripides' Hippolytus*, edited with introduction and commentary, Oxford, 1964, p. 391-2.

Hirata, Filomena Yoshie  
A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega

## BIBLIOGRAFIA

### Textos de Aristóteles:

Butcher, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover Publications, New York, 1951.

Bywater, I. *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Oxford University Press, 1894 (1a. ed).

Crisp, R. *Aristotle. Nicomachean Ethics*, Cambridge University Press, 2000

Else, G. *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1957.

Hardy, J. *Aristotle. Poétique*, Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1965.

Halliwell, S. *The Poetics of Aristotle*, Duckworth, London, 1987.

Lucas, D. W. *Aristotle-Poetics*, Oxford University Press, 1968.

Sousa, E. *Aristóteles-Poética*, Editora Globo, Porto Alegre, 1966.

Zanatta, M. *Aristotele-Etica Nicomachea*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1986.

### Textos de Tragédia:

Barrett, W.S. Eurípides' *Hippolytus*. Edited with introduction and commentary, Oxford, 1964.

Dain, A. e Mazon, P. *Sophocle, Les Trachiniennes, Antigone*, Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1955.

*Sophocle. Ajax, Oedipe Roi, Électre*, Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1968.

*Sophocle, Philoctète, Oedipe à Colone*, Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1967.

Méridier, L. *Euripide, Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Société D'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1960.

### Estudos:

Adkins, A. W. H. *Merit and Responsibility. A study in Greek values*, Oxford, 1960.

Bremer, J. M. *Hamartía*, A. M. Hakkert-Publisher, Amsterdam, Netherlands, 1969.

Dawe, R. D. "Some Reflections on *áte* and *hamartía*", *Harvard Studies on Classical Philology*, 72, 1968, p. 82-123.

Dodds, E. R. *Les Grecs et l' Irrationnel*, trad. M. Gibson, Éditions Mouton, Paris, 1965.

Jones, J. *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford University Press, 1980.

Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy*, Doubleday & Company, Inc., New York, 1954.

Knox, B. M. W. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles, 1964.

*Oedipus at Thebes*, The Norton Library, New York, 1971.

Reinhardt, K. *Sophocle*, trad. E. Martineau, Les Éditions de Minuit, Paris, 1971.

Said, S. *La Faute Tragique*, François Maspero, Paris, 1978.

Hirata, Filomena Yoshie  
*A hamartía aristotélica e a tragédia grega*

Segal, C. *Tragedy and Civilisation. An Interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma Press, 1999.

*Sophocles' Tragic World*, Harvard University Press, 1998.

“Shame and Purity in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 98, 1970, p. 278-299.

Vernant, J. P. *Mythe et Pensée chez les Grecs*, 2 vol., F. Maspero, Paris, 1965.

Vernant, J. P. et Vidal-Naquet, P. *Mythe et Tragédie em Grèce Ancienne*, F. Maspero, Paris, 1972.

[Recebido em dezembro de 2007; aceito em janeiro de 2008.]