

O dramaturgo ausente: uma análise das noções de *necessidade* e de *verossimilhança* na *Poética*

Resumo

Partindo de uma análise das noções de necessidade (to anankaion) e de verossimilhança (to eikós) na Poética de Aristóteles, pretende-se elaborar uma descrição do ofício do poeta trágico. Essa descrição não corresponde diretamente ao texto do tratado aristotélico, mas, por outro lado, brota da interseção de uma série de noções expostas e desenvolvidas pelo filósofo, tais como: a distinção metodológica entre narração e drama, a pretendida unidade do mito e a importância dada à persuasão do espectador.

Palavras-chave: necessidade; verossimilhança; persuasão; mito; tragédia; dramaturgo.

Abstract

Considering the notions of necessity (to anankaion) and probability (to eikós) in Aristotle's Poetics, this article aims to present a description of the tragic poet's work. This description doesn't correspond directly to the text of the treatise, but, on the other hand, springs from the intersection between a series of notions exposed and developed by the philosopher in this context: the methodological distinction between narrative and drama, the unity of the plot and the importance given to the persuasion of the public.

Keywords: necessity; probability; persuasion; plot; tragedy; tragic poet.

* Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

No sexto capítulo da *Poética*, após formular a célebre definição de tragédia, Aristóteles, como se sabe, fornece uma lista das seis partes que compõem o poema trágico; partes que são entendidas, não quantitativamente (as partes extensas da tragédia serão listadas apenas no capítulo XII), mas como elementos constitutivos do poema. Desses seis elementos, o mito é aquele que mais se destaca. Definido como a composição dos atos, o mito é chamado pelo autor de “princípio e como que a alma da tragédia”¹, e por mito entende-se claramente a intriga, o enredo, a costura dos acontecimentos ou, em outras palavras, o esqueleto de uma trama trágica. Os dois capítulos seguintes serão inteiramente dedicados, como não poderia deixar de ser, à análise do mito.

O sétimo capítulo do tratado se inicia com o esclarecimento de que a tragédia constitui um todo que tem certa grandeza. A seguir, lê-se: “Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. Princípio é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa e que, pelo contrário, tem depois de si algo com o que está ou estará necessariamente unido. Fim, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. Meio é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si”². Seria quase impossível evitar a sensação de evidência e irrelevância desse pequeno trecho em que se inicia a análise do mito, não fosse a significativa repetição, em parágrafo tão curto, dos termos ‘necessidade’ e ‘necessariamente’. Por meio deles, aprende-se que a parte pela qual se inicia um mito não deve ter uma ligação intrínseca com o que supostamente lhe antecederia cronologicamente, mas que, por outro lado, deveria sim estar ligada por um elo de necessidade ao que lhe sucede. Da mesma forma, o fim deveria manter ligação de necessidade, ou pelo menos de naturalidade, com o que lhe antecede, e o meio, presumivelmente, manteria a mesma ligação de necessidade com ambas as partes: a anterior e a posterior. A passagem que se segue imediatamente a tal parágrafo o confirma: “é necessário que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso”³. É preciso, antes de mais nada, que o autor saiba escolher os melhores recortes, dentro de uma história conhecida ou composta, percebendo devidamente por onde começar, como continuar e em que momento terminar; e

1 *Poética*, 1450a35.

2 *Poética*, 1450b26-32.

3 *Poética*, 1450b33.

evitando, assim, qualquer tipo de casualidade. Donde se cria, evidentemente, um contraste entre as noções de necessidade e de acaso.

A partir desse ponto do tratado, ficará absolutamente claro que os critérios segundo os quais é possível analisar se um mito foi adequadamente desenvolvido são os de ‘necessidade’ (*to anankaion*) e de ‘verossimilhança’ (*to eikós*). Esse par de noções quase indissociáveis na *Poética* é introduzido ainda ao fim do sétimo capítulo, com a seguinte afirmação: “Podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”⁴. Daí em diante, os termos serão abundantemente citados ao longo do texto. Mais especificamente, é possível encontrar outras sete passagens em que essas duas noções são apresentadas em conjunto⁵.

De um total de oito passagens, seis apresentam as noções de verossimilhança e necessidade em associação, ligadas pela conjunção ‘e’, que indica a sua interdependência, ao passo que apenas duas apresentam as noções pensadas em alternância, por meio da conjunção ‘ou’. Essas duas exceções aparecem nas seguintes ocasiões: **1)** quando o autor critica o mito episódico, cuja relação entre as ações não é nem necessária nem verossímil, o que sugere que, se fosse ou uma ou outra coisa, seria superior (isto é, ‘nem um nem outro’ indica negativamente ‘ou um ou outro’). **2)** Quando, tendo introduzido no tratado também as noções de peripécia e de reconhecimento, afirma que estes dois elementos do mito complexo devem resultar das ações que lhes antecederam, ou necessária, ou verossimilmente. Trocando em miúdos: um dos dois vínculos – ou o de necessidade ou o de verossimilhança – seria neste caso,

4 *Poética*, 1451a12-15.

5 1) “Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer...” (1451a28). 2) “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1451a36). 3) “Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza;” (1451b5). 4) “Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo episódico o mito em que a relação entre um e outro não é necessária nem verossímil” (1451b32). 5) “É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente” (1452a17). 6) “... e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (1452a22). 7) “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (1454a28-32).

em princípio, suficiente para justificar a relação entre a inversão da fortuna e os acontecimentos anteriores. Subentende-se, porém, que, de preferência, ambos os vínculos aparecerão. E isso porque, como nos sugerem as outras seis passagens, em que as noções de necessidade e de verossimilhança andam sempre de mãos dadas, existe alguma relação íntima também entre ambas. Elas, aparentemente, não formam um par aleatório, mas, pelo contrário, complementam-se de alguma forma.

O que não fica tão claro, à primeira leitura, é precisamente a natureza dessa complementariedade. A noção de necessidade, como dito antes, contrasta com a noção de casualidade, e aponta para a firmeza da conexão entre dois acontecimentos de perfazem um mito. A noção de verossimilhança, por sua vez, tem relação intrínseca com a recorrente noção de *mimesis* – esta tão importante no tratado, que chega a confundir-se com a própria definição de poesia – e aponta, portanto, para uma recriação de certas condições reais, ou melhor, de certa estrutura de acontecimentos na realidade. Fatos verossímeis são aqueles que poderiam acontecer, não necessariamente aqueles que aconteceram, como nos diz explicitamente o capítulo IX do tratado. Entretanto, ainda que adequada, esta primeira compreensão dos termos não esclarece inteiramente o vínculo entre ambas as noções. Aparentemente, até aqui, elas se somam, mas podem perfeitamente prescindir uma da outra. Não se nota o motivo pelo qual, ainda que sejam vistas eventualmente como alternativas uma à outra, elas aparecem de preferência juntas.

Parece-me, entretanto, que há algumas passagens do tratado que contribuem para a elucidação dessa associação mais que frequente entre as noções de necessidade e de verossimilhança. São passagens encontradas a partir do oitavo capítulo da *Poética*, em que Aristóteles, ainda analisando o enredo trágico, explica a importância daquilo que ficou conhecido como a ‘unidade do mito’. Em primeiro lugar, ao fim do capítulo VIII, lemos: “Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo”⁶. Um pouco adiante, ao fim do capítulo X, encontra-se outra passagem em conformidade com essa: “Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra,

6 *Poética*, 1451a29-35.

ou acontecer meramente depois de outra”⁷. Essas duas últimas passagens asseveram explicitamente que, de preferência, o nexos entre as partes do todo que o mito representa deveria perfazer uma relação causal – e não meramente diacrônica, de sucessão – de modo que qualquer alteração em alguma dessas partes alterasse a totalidade do conjunto. Ora, o que o tratado parece sugerir é que tal nexos causal coincide precisamente com a mencionada relação de necessidade. Em outras palavras: idealmente, haveria ligação de necessidade entre todas as partes de um mito trágico, isto é, haveria uma relação de causa e efeito que ligaria firmemente os acontecimentos uns aos outros, ao invés de dispô-los aleatoriamente, uns após os outros. E, nesse caso, a verossimilhança entraria como suplente, ou possível substituta da relação de necessidade, de modo que, não havendo necessidade de fato, seria preciso haver ao menos verossimilhança de necessidade. Para Aristóteles, portanto, parece que, idealmente, haveria uma espécie de efeito dominó: dado o peteleco inicial, todas as ações do mito se sucederiam necessariamente, sem a interferência de nada nem de ninguém.

Mas não se pense com isso que o filósofo diminui a importância da noção de verossimilhança frente à de necessidade, já que, por outro lado, também não é desejável que a necessidade entre as partes exista, do ponto de vista lógico, mas não seja evidente aos espectadores. Pelo contrário, como foi anteriormente afirmado, o par ‘necessidade’ e ‘verossimilhança’ é quase indissociável: mais do que um verdadeiro efeito dominó, é preciso que haja um presumido efeito dominó; que o espectador tenha a sensação de que assim se deu, ou seja: que esteja persuadido de que houve ligação de necessidade entre as partes do mito. Desse ponto de vista, então, a relação se inverte, e é a necessidade que se torna suplente da verossimilhança: antes de mais nada, é preciso que a relação entre as ações retratadas por um mito pareça ser necessária; se possível for, que seja necessária de fato.

Para termos uma noção mais precisa dessa inversão, é forçoso recorrer às duas passagens que, já nos capítulos finais do tratado, falam da preferência das coisas impossíveis, mas verossímeis, sobre as possíveis, mas não convincentes. São essas as seguintes: “De preferir às coisas possíveis, mas incríveis, são as impossíveis, mas críveis”⁸, e “Com efeito, na poesia é de preferir o im-

7 *Poética*, 1452a20.

8 *Poética*, 1460a26.

possível que persuade ao possível que não persuade”⁹. No original, essas duas passagens apresentam oposições simétricas, com expressões quase idênticas. Em ambas, confrontam-se o possível (*dunaton*) e o impossível (*adunaton*). Também em ambas, o possível se associa ao não persuasivo (*apithanon*). A diferença entre ambas é que, na segunda delas, o impossível está associado ao persuasivo (*pithanon*), enquanto que na primeira está associado, e não por acaso, ao verossímil (*eikota*). Donde se depreende que existe, evidentemente, uma forte conexão entre o verossímil e o persuasivo. Não é à toa que muitos intérpretes sugerem como tradução para o termo grego *eikós* a palavra ‘plausibilidade’, ou mesmo ‘probabilidade’. Isso ocorre porque, além de a noção possuir uma forte conotação de semelhança com a realidade, possui também uma ampla associação com o âmbito da crença, ou ainda, do que parece plausível para o público.

O que resulta, portanto, da preferência do impossível crível ao possível incrível é, do ponto de vista do par que aqui me interessa, uma preferência da verossimilhança frente à necessidade. Nunca haverá relação de necessidade envolvendo um elemento impossível, é evidente, pois o que é impossível não se segue necessariamente a nada. Logo, conclui-se que, ao menos nesses trechos finais, há um claro privilégio da verossimilhança em detrimento da necessidade. Em outras passagens do próprio capítulo XXV, Aristóteles esclarecerá que o ideal é respeitar também a possibilidade dos fatos. Porém, tendo sido representados fatos impossíveis, e sendo essa burla justificável do ponto de vista do efeito poético, ela torna-se desculpável¹⁰. O que se confirma por meio desse jogo entre o preferível e o aceitável, portanto, é que, mais até do que a própria necessidade, o importante é que haja verossimilhança, plausibilidade, probabilidade do ponto de vista da crença do espectador, e tudo isso em função da persuasão. É preciso, sobretudo, que o espectador seja convencido da possibilidade do fato, e da sua ligação causal com o que o antecede e sucede. Essa conclusão torna-se evidente se lembrarmos que, no contexto geral da *Poética*, e em vários capítulos em particular, o que mais importa é surtir o efeito que se deve surtir sobre o espectador. Esse é o fim da tragédia, e, como se sabe, “a finalidade é de tudo o que mais importa”¹¹.

9 *Poética*, 1461b10.

10 *Poética*, 1460b24.

11 *Poética*, 1450a24.

Antes de dar prosseguimento ao presente argumento, é relevante assinalar que, da associação entre as noções de necessidade e de verossimilhança, não se segue que o espectador deva ser capaz de prever o resultado das ações que compõem um mito. Ao contrário, um mito previsível não é preferido pelo público, e a genialidade de Aristóteles, nesse ponto, é fazer ver que o melhor autor é precisamente aquele que faz crer (verossimilhança) que haja um efeito dominó (necessidade), mas que ainda assim seja capaz de surpreender, apresentando resultados paradoxais, isto é: contrários à opinião habitual, ou ainda, contra as expectativas do espectador. Raro e difícil, por conseguinte, é o poeta ser tão bom a ponto de surpreender com o imprevisível de um enredo que, ainda assim, apresenta internamente relações de necessidade e de verossimilhança. Pelo menos duas passagens demonstram essa riqueza da análise aristotélica, e evitam que as noções de ‘verossímil e necessário’ na *Poética* sejam compreendidas de modo apressado. A primeira delas se encontra no capítulo XVIII, quando, após haver citado alguns casos trágicos, o autor comenta: “Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão, e ainda que contrários à verossimilhança”¹². A segunda delas encontra-se no capítulo XXV, no ponto em que, discutindo precisamente a questão da preferência do impossível que persuade ao possível que não persuade, o filósofo argumenta que “às vezes irracional parece o que não o é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem”¹³. Essas duas passagens, tomadas conjuntamente, impedem que se identifique o verossímil trágico com o previsível, conhecido, banal. Impedem, portanto, que se pense na tragédia como uma reprodução de acontecimentos habituais e, conseqüentemente, que se pense na representação trágica como naturalista. Muito pelo contrário, mister é que o autor saiba escolher eventos reais que se mostrem como raros e inabituais, e por isso surpreendentes, ou que invente sucessos fictícios que pareçam fazer parte do grupo de eventos do tipo referido acima. Essas colocações, aliás, complementam um exemplo que fora dado muito antes, ao fim do capítulo IX. Ali, Aristóteles esclarecera que, visto ser a tragédia imitação de casos que suscitam o medo e a piedade, e já que tais emoções se manifestam principalmente quando nos deparamos com ações paradoxais, então, evidentemente, os mitos mais bem compostos são precisamente aqueles que nos surpreendem, por

12 *Poética*, 1456a23.

13 *Poética*, 1461b15.

serem mais propícios a causar as referidas emoções¹⁴. Ora, o caso mencionado pelo filósofo como exemplo de tais tipos de acontecimentos é o de um evento fortuito, mas que parece ter ocorrido propositalmente, a saber: o evento da estátua de Mítis que, caindo em cima do próprio assassino de Mítis, matou-o. Esse fato, como alega ainda o estagirita, não parece devido ao mero acaso. O que se depreende da história narrada, se somada aos comentários sobre as passagens anteriormente aludidas, é que um fato raro, surpreendente, não é necessariamente inverossímil, dado precisamente que ocorrem de fato, na realidade, eventos que, de tão raros, parecem inventados. É como se alguém, olhando uma bela flor artificial, exclamasse: “Parece de verdade!”, enquanto que outro, admirando uma bela flor natural, exclamasse ainda: “Parece de mentira!”. O evento real, quase inverossímil de tão surpreendente, parece ter sido inventado, o que faz, inversamente, com que o evento inventado de modo surpreendente possa parecer real e verossímil, se for bem elaborado.

Feita essa digressão nada irrelevante para o assunto aqui abordado, é preciso retornar para o eixo principal da presente argumentação. Dizia-se que se, por um lado, a ligação de necessidade entre as ações parece ser absolutamente necessária, devido à constante ênfase aristotélica em uma desejável unidade causal, por outro lado, é preferível haver uma relação verossimilmente necessária entre as ações do mito, a haver uma relação logicamente (isto é, realmente) necessária, mas que não pareça como tal aos espectadores. E isso ocorre porque o espectador precisa estar convencido de que tudo se deu por um liame de necessidade, já que, como sabemos, é assim que os efeitos específicos da poesia trágica serão atingidos. É aí que chego ao ponto onde finalmente pretendia chegar: o (real ou aparente) liame de necessidade dispensaria o dramaturgo, ou melhor, provocaria uma sensação de dispensa do dramaturgo, coisa que evidentemente, na prática, não pode acontecer. Em outras palavras, Aristóteles talvez esteja dizendo, nas entrelinhas de seu tratado, que o ideal é que o público seja persuadido de que tudo se desenrolou sem a interferência desse deus externo, onisciente e onipotente, que é o autor em relação à trama. O autor é, ele mesmo, um *deus ex machina* que deve passar despercebido. Aliás, o grande defeito da máquina teatral propriamente dita – e da inserção desse deus que chega para resolver problemas que o autor não consegue resolver sem recorrer a tal expediente – é que ela faz lembrar da existência do autor precisamente porque remete à sua falta de técnica. A técnica dramaturgicamente trágica, portanto, é, para Aristóteles, a capacidade de

14 *Poética*, 1452a1-10.

o autor escrever como se ele mesmo não existisse, e como se o presumido efeito dominó não fosse, na realidade, conduzido artificialmente para uma certa direção.

Ainda na própria *Poética*, há duas maneiras de confirmar essa conclusão: uma delas é a ocasião da classificação dos tipos de reconhecimento que Aristóteles expõe no capítulo XVI. Ali, o segundo pior tipo de reconhecimento é chamado por Aristóteles de reconhecimento “urdido pelo poeta”¹⁵, que é quando o personagem, segundo as palavras do próprio autor, “diz o que o poeta quer que ele diga, e não o que o mito exige”¹⁶. Essa presumida exigência do mito nada mais é do que precisamente a noção de necessidade. Em outras palavras, Aristóteles diz que o reconhecimento urdido pelo poeta é aquele em que as falas soam arbitrarias, e por isso parecem inventadas segundo o desejo e a preferência do dramaturgo. Melhor seria que as frases parecessem acompanhar naturalmente e necessariamente o ocorrido, segundo o caráter da personagem. E, portanto, mais uma vez, soassem como dispensa da existência de um autor a conduzir o enredo e seu desenvolvimento.

A outra ocasião a confirmar esta hipótese é quando, logo no início do tratado, e na ocasião da exposição dos três critérios de classificação das espécies de poesia, o filósofo entende o modo dramático – não narrativo – de imitação como aquele em que o poeta imita seus objetos “mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”¹⁷. Como se nota, o modo dramático caracteriza-se precisamente pelo aparente sumiço do dramaturgo. Quem age são as personagens representadas; o poeta esconde-se por trás delas, finge que não existe. E tanto melhor o poeta, quanto mais invisível, mais inaparente ele é capaz de se tornar. É como se ele não se encontrasse lá, e vissemos apenas as personagens atuando por si mesmas. Nesse caso, o público seria antes testemunha ocular das ações, do que ouvinte¹⁸. E são precisamente assim os melhores mitos: aqueles em que há, de um lado, nexos de necessidade tal entre os fatos narrados, que sua relação causal esteja explícita para os espectadores, e, de outro lado, verossimilhança tal nas ações, a ponto de suscitar no público a impressão geral de que aquilo poderia estar acontecendo.

15 *Poética*, 1454b31.

16 *Poética*, 1454b35.

17 *Poética*, 1448a20.

18 Ideia explícita, aliás, em *Retórica*, 1386a34, quando, ao falar da capacidade teatral de nos aproximar dos fatos representados, Aristóteles utiliza a expressão *pró ommáton*, ‘diante dos olhos’.

Em conclusão, é possível dizer que a técnica da poesia trágica, para Aristóteles, consiste em ter a artimanha de velar a própria artimanha. É preciso dominar a capacidade de encobrir os artificios, os quais, se até certo ponto indispensáveis, não podem, no entanto, ser aparentes. *Mechané*, artifício ou expediente aparentes enfraquecem um mito trágico. Podem existir, mas apenas invisíveis, nunca visíveis. É propriamente a visibilidade do artifício que debilita uma trama. É preciso, em suma, ter um expediente para fazer desaparecer o expediente. O expediente que se mostra como tal, que aparece, é o expediente com artificialidade, com arbitrariedade, “urdido pelo poeta”. A artificialidade e a arbitrariedade são entendidas como a revelação, à revelia, das artimanhas do autor. O autor, conseqüentemente, joga com o público um jogo de esconder, e melhor, como em todo jogo, é, evidentemente, aquele que nunca é encontrado.

Como resultado dessa técnica dramatúrgica, temos que o espectador de tragédias é provavelmente aquele que, dentre todos os contempladores de produtos miméticos, mais se sente próximo do acontecimento representado. A tragédia, por ser capaz de botar a ação diante de nossos olhos, nos envolve em sua trama, provocando no público um sentimento de proximidade dos fatos e de identificação com as personagens. É por este motivo que – já o sabia Platão como também já o notara Górgias – a tragédia possui em altíssimo grau o poder de comoção do espectador. E é também pela mesma razão que – como ressalta na *Poética* o próprio Aristóteles – as emoções as quais a tragédia tem especificamente a finalidade de suscitar são medo e piedade (*phóbos* e *éleos*), sentimentos que, não por acaso, exigem a sensação, respectivamente, de iminência do mal ameaçador, e de proximidade das pessoas a quem o mal se abateu¹⁹. Em suma: emoções que exigem a máxima aproximação possível entre os espectadores e a cena²⁰. Aproximação causada, principalmente, pela habilidade do bom autor trágico de fingir que nunca esteve ali, e de dar vida às personagens, deixando-as falarem e agirem por si sós.

19 *Retórica* II, caps V e VIII.

20 Desde que guardem, é claro, o mínimo grau de distanciamento necessário para que não interfiram na cena. Até certo ponto, portanto, é preciso estar consciente da representação.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e tradução do grego, Isis Borges da Fonseca. Prefácio, Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Aristóteles. *Poética*. Tradução, comentários e índices de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- Aristóteles. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Belo, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- Destrée, Pierre. Éducation Morale et Catharsis Tragique. *Les Études Philosophiques*. Bruxelles, p. 536-541; 2003.
- Donini, Pierre. Mimêsis Tragique et Apprentissage de la Phronêsis. *Les Études Philosophiques*, Bruxelles, p. 436-451, 2003.
- Janko, R. *Aristotle. Poetics I with the tractatus Coisilinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments of On poets*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Co., 1987.
- Klimsis, S. Voir, Regarder, Contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain. *Les Études Philosophiques*, Bruxelles, p. 466-483, 2003.