

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



PESSOAS COMO NÓS

Uma discussão da *Poética* de Aristóteles

HUMBERTO BRITO

DOUTORAMENTO EM TEORIA DA LITERATURA

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

PESSOAS COMO NÓS
Uma discussão da *Poética* de Aristóteles

HUMBERTO BRITO

Dissertação orientada por

PROFESSOR DOUTOR ABEL BARROS BAPTISTA
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO M. FEIJÓ

DOUTORAMENTO EM TEORIA DA LITERATURA

2007

Para a Djaimilia

ÍNDICE

<i>Agradecimentos</i>	5
<i>Resumo/Abstract</i>	7
Introdução	9
1. O Estado da Arte	12
2. O Argumento	38
3. Depois do Argumento	79
4. Duas Explicações Erróneas	122
5. Correção Poética	152
<i>Bibliografia</i>	199

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos grandes Professores que são o Professor Abel Barros Baptista e o Professor António Feijó. Ao Professor Manuel Gusmão, agradeço tudo o que nos ensinou sobre os limites da mimese. Este ano, passei dois meses na Regenstein Library da Universidade de Chicago, sem os quais este trabalho teria resultado muito diferente: agradeço muito a todas as pessoas que tornaram isso possível e agradeço à Rebecca a extraordinária hospitalidade. Nada me poderia ter feito prever ainda ter a sorte de conhecer o Professor Miguel Tamen. Agradeço à Ana Sofia Couto, à Elisabete Sousa, ao João Figueiredo, ao António Ramalho, à Maria Mendes e ao Alex Gozblau, e à Inês e ao João. Ao meu Pai, agradeço a amizade e o apoio. Esta tese nunca poderia ter sido escrita sem a força da minha Mãe. À Djaimilia, devo a nossa conversa.

Poética – Mimese – Catarse – Técnica – Anagnórise – Público

Poetics – Mimesis – Catharsis – Technique – Anagnorisis – Audience

Nos primeiros quatro capítulos será caracterizado o padrão crítico dos estudos sobre a *Poética* nos últimos cinquenta anos. Esse padrão depende de uma coerência conceptual entre teorias da catarse e teorias estruturais da mimese. Essa coerência parece rasurar a ideia de que a assistência da tragédia seria composta por pessoas como nós. No último capítulo, argumentar-se-á que para Aristóteles uma poética verdadeira não seria importante por nos ajudar a perceber que imitações com certas características técnicas poderiam trazer benefícios a comunidades. Em vez disso, uma poética seria importante por nos mostrar que, entre os seres humanos, um acordo em relação a possibilidades é necessariamente possível.

The first four chapters characterize that which has been the critical pattern in the studies on Aristotle's Poetics for the last fifty years. That pattern depends on a conceptual coherence between theories of catharsis and structural theories of mimesis. This sort of coherence seems to exclude the idea that the audience of tragedy would be composed by people like us. The last chapter will argue that for Aristotle, a true poetics would not be important inasmuch as it could help us to understand how imitations with certain technical features would benefit human communities. Instead, a poetics would seem to show how amongst humans an agreement on possibilities is necessarily possible.

“We are offered things or truths. What we have lost is persons.”

IRIS MURDOCH

Esta dissertação divide-se em duas partes. Na segunda parte, que corresponde ao último capítulo, tentaremos caracterizar o interesse de Aristóteles pela técnica dos poetas. Este interesse incide na forma como a técnica poética cristaliza um conhecimento verdadeiro acerca de descrições de acções, que consiste em dotar de unidade de propósito causal acções que pareceriam acidentais. A análise da técnica dos poetas que a *Poética* nos oferece clarifica assim o efeito que as mesmas descrições produzem em nós e clarifica, sobretudo, a possibilidade de fazermos essas descrições. O principal benefício dessa análise é o de mostrar que apesar de ser impossível garantir acordos em relação a particulares, é necessariamente possível, entre os seres humanos, um acordo em relação a possibilidades — i.e. em relação a “o que pode acontecer”, segundo a verosimilhança e a necessidade. Como se percebe, “o que pode acontecer” não se restringe a tragédias. A consequência directa desta conclusão é ser redutor encararmos a *Poética* como um tratado de composição literária. Ao longo dos séculos, esta última ideia foi sofisticada de um modo que tende a obscurecer a amplitude do empreendimento de Aristóteles. Por essa razão, será necessário reconsiderar a história mais recente da crítica da *Poética*. Nisso consiste a primeira parte desta dissertação.

No primeiro capítulo, defenderemos que o estado actual dos estudos sobre a *Poética* de Aristóteles se caracteriza por uma procura de coerência conceptual entre teorias da catarse e teorias da mimese, a qual depende de especificações sobre tipos de público, o que para Aristóteles não era um problema genuíno — e muito menos um problema de poética. De maneiras embora diferentes, isto parece constituir um padrão crítico dominante nas últimas cinco décadas. Essa procura de coerência entre uma teoria da catarse e uma teoria

da mimese torna-se visível nas tentativas de compatibilizar paráfrases do uso de *katharsis* com uma tradução dos usos de *mimesis* na *Poética*. Na suposição tradicional de que a catarse será um efeito necessário de certos produtos miméticos (as tragédias), este projecto obrigou a uma leitura particular da definição de tragédia no capítulo 6 da *Poética*, que depende de se imaginar que o tratado possui uma estrutura interna unificada. O projecto de descrever essa estrutura é iniciado por Gerald Frank Else e, poucos anos depois, aproveitado por Leon Golden, para abstrair da *Poética* uma teoria geral da literatura.

Assim, no segundo capítulo, apresentaremos um comentário ao livro de Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (1957) e, no terceiro capítulo, discutiremos a teoria de Golden, defendida por si sem modificações de relevo desde o ensaio de 1962, *Catharsis*. Ainda nesse capítulo, veremos que os argumentos de Golden sobre catarse influenciaram a grande maioria dos comentadores vivos, cujos argumentos tendem hoje a transferir a *Poética* do campo dos estudos literários para o estudo da Ética e da Estética. Em linhas gerais, procura-se nesse sentido tornar a coerência entre teorias da mimese e teorias da catarse na coerência entre uma estética e uma psicologia ou uma moral. Mostraremos no entanto que não se pode abstrair da *Poética* uma estética, e que essa psicologia e essa moral são pseudo-aristotélicas (na verdade, neo-kantianas) em aspectos cruciais. Tentar-se-á ainda mostrar que os argumentos a esse respeito decorrem de especificações sobre a constituição do público de tragédias, sugerindo que estas seriam eficazes apenas sobre certos tipos de público — o que para Aristóteles seria, no entanto, um falso problema.

No quarto capítulo, diremos ainda que esses argumentos dependem estritamente de dois tipos de explicações erróneas. São erróneas porque, por um lado, nenhuma das duas explica aquilo que presume — uma causalidade *necessária* entre tragédias e auditórios. E por outro lado, por não serem capazes de explicar a causalidade (entre a tragédia e os seus espectadores) presumida pelo argumento da *Poética*.

No último capítulo, por fim, apresentaremos um modo diferente de descrever essa relação de causalidade, de uma forma não incompatível com uma noção aceitável de “pessoa”. O que propomos é uma versão revista do modelo de triangulação defendido por Donald Davidson nos ensaios “James Joyce and Humpty Dumpty” (1989), “Locating Literary Language” (1993) e “Seeing Through Language” (1997). De acordo com a sua proposta, a compreensão das obras literárias pode ser esquematizada através de um modelo triangular, à luz do qual a leitura consiste numa convergência entre leitor (primeiro vértice) e autor (segundo vértice), mediante a partilha de um fundo de referências comum (*common background*), composto por obras da tradição que ambos conheceriam. Apesar da confiança talvez exagerada no benefício que um conhecimento da tradição literária traz à compreensão de obras que lemos pela primeira vez, a proposta de Davidson tem a vantagem essencial de sublinhar que a possibilidade de acordo em relação a esse fundo de referências comum se fica a dever quer a uma função anafórica constitutiva da linguagem literária, quer ao facto de os enunciados da literatura, por muito obscuros que pareçam, serem intrinsecamente inteligíveis — e portanto passíveis de serem compreendidos.

Não só esta opinião é partilhada por Aristóteles, como as tragédias tendem a ser menos obscuras que os exemplos literários a que Davidson se refere (e.g. James Joyce). No entanto, no modelo de Davidson, o que nos permite fazer descrições verdadeiras acerca de enunciados literários não deixa de ser um acordo em relação a particulares pré-existentes. Do nosso ponto de vista, um acordo desse tipo só pode ser obtido mediante a prioridade de um acordo em relação a possibilidades. Na versão que apresentaremos e que em sentido lato preserva os primeiros dois vértices da proposta de Davidson, o terceiro vértice do modelo triangular — i.e. o ponto de convergência que determina o nexo de causalidade entre a acção das tragédias e os espectadores — será por conseguinte ocupado por um acordo em relação ao que pode acontecer, segundo a verosimilhança e a necessidade.

O ESTADO DA ARTE

1.

Na *Poética* de Aristóteles, nunca se encara como genuíno o problema de especificar qualquer público das tragédias. Em todo o *corpus aristotelicum*, a não ser por analogia com as recomendações educativas e sobre modos de entretenimento musical que encontramos na parte final da *Política*, em especial a de que devemos aceitar formas de arte mais elevadas e mais vulgares, visto que existem dois tipos gerais de audiência nos teatros — “um deles livre e largamente educado, o outro rude e composto por simples artesãos, trabalhadores por conta de outrem e outra gente desse género” — a única qualificação clara parece ser, na verdade, a de que o público das tragédias seria composto tipicamente por gregos e por aqueles que entendessem grego¹.

O critério é-nos sugerido pelo breve curso de lexicologia e estilística oferecido na antepenúltima parte da *Poética* (capítulos 19-22), segundo o qual uma elocução adequada deveria evitar o “barbarismo” que resulta da aplicação exagerada de “palavras raras” (1458^a24-35), entendidas como “[as palavras] que usam outros povos” (1457^b3). Este ponto de vista não se esgota na inferência ténue que fizemos e que, parecendo embora geral e

¹ *Política*, 1342^a18. A passagem citada ajuda a compreender a ideia extrapolada de que as tragédias seriam a forma dramática mais adequada a “espectadores melhores” (*Poética*, 1461^b26). Poderíamos redescrever a posição de algumas interpretações da *Poética* (e.g. Maggi, Lessing, Martha Nussbaum) como teorias sobre “espectadores melhores” ou sobre modos de melhorar (a vida de) espectadores. (Discutiremos este problema em mais pormenor no capítulo 4). Todavia, estas observações da *Política* dão-nos razões para pensar que, do ponto de vista de Aristóteles, para explicar a reacção de pessoas a tragédias não seria preciso formar qualquer teoria especial sobre o que se entende por “espectadores melhores”. Bastaria, pelo contrário, recordar que “cada pessoa” reage ou tem prazer nisto ou naquilo de acordo com a sua “propensão natural” (1342^a25). Os poetas que compõem poemas de estrutura dupla “orientam-se pela tibieza do auditório e compõem de acordo com as suas próprias preferências” (1453^a33-35) — decerto. Mas, recorde-se, “este prazer não é próprio da tragédia” (1453^a36), o que parece sugerir que o prazer próprio da tragédia não se orienta pelo auditório — quer seja tívio, quer virtuoso. Ainda que a “forma menos vulgar [seja] a melhor, e [seja] essa sempre a que se dirige aos melhores espectadores” (1461^b28), e ainda que se diga que a “epopeia é para espectadores distintos. <que> dispensam completamente os gestos, e a tragédia para espectadores vulgares”, a distinção é incipiente e desnecessária, porque “a acusação é feita não à arte do poeta mas do actor.” (1462^a2-6).

talvez escusada, não deixa de ser uma qualificação perfeitamente válida e, como veremos, muito conveniente. Claro que, se todo o falante de grego é uma pessoa, será quase embaraçoso sublinhar que o público das tragédias seria composto por pessoas; “pessoas como nós”; não há de facto qualquer razão para aprofundar muito mais a ideia. E no entanto, formular igual truísmo terá para este estudo a vantagem, a nosso ver amplamente ignorada, de nunca devermos perder de vista que não existe qualquer razão para aprofundar muito mais a ideia.

Em qualquer caso, porém, os comentadores nunca mostraram muito interesse por semelhantes questões, ausentes da *Poética*, a não ser um interesse de passagem e por razões retóricas pelo tipo de pessoas em que, segundo este ou aquele argumento, as imitações trágicas deveriam tecnicamente funcionar. O que aliás contrasta com o interesse tradicional por outros aspectos omissos do tratado, entre os quais a falta de explicações de Aristóteles para os usos anómalos de algumas palavras. A este respeito, os casos óbvios e mais importantes são os dos usos da palavra *mimesis* e de *katharsis* na *Poética*, em função dos quais poderíamos redescrever correctamente a determinação conceptual da grande maioria, senão mesmo a de qualquer interpretação existente da *Poética*.

Para justificar esta última hipótese será preciso caracterizar conceptualmente as tendências dominantes de interpretação da *Poética*. Veremos que essas tendências, ilustradas por argumentos produzidos ao longo do século XX, sobretudo na segunda metade do século, parecem ter na definição de tragédia, introduzida do começo do capítulo 6 do tratado, o seu centro de gravidade. Pelo menos, assim é, de um modo mais óbvio, no breve período estruturalista que nos precede — embora a atenção concedida à mesma passagem (1449^b24) por poetas, dramaturgos e críticos da *Poética* por toda a Europa, desde o Renascimento, nos advirta que a crítica do último século e meio não apresenta, neste sentido, verdadeira inovação. O seu contributo ficará para a história por duas outras razões.

Em primeiro lugar e pela primeira vez, temos hoje o texto da *Poética* definitivamente fixado e estão documentadas as perplexidades da sua tradução para línguas modernas. Em segundo lugar, ficará também para a história a forma analítica e os tipos de vocabulário que, após o trabalho de classicistas eminentes do século XIX e da primeira metade do século XX — e a par de avanços disciplinares, como os da psicologia e da antropologia, os das ciências cognitivas, da teoria da literatura ou os da linguística, para dar apenas alguns exemplos — a crítica da *Poética* passou a empregar. Entre todos, o exemplo mais relevante e influente é termos passado a olhar para o texto como se este possuísse uma ordem interna determinada. É escusado notar que não me refiro a uma certa ordem temática óbvia e justificada pela arrumação de capítulos que se conhece, apesar de problemas filológicos possivelmente por resolver e sem esquecer o livro inteiro que nos falta. Referimo-nos, para sermos mais precisos, à ideia de que a ordem de exposição dos argumentos por Aristóteles respeita, de um modo sistemático, a ordem lógica de uma estrutura interna unificada.

A maneira mais óbvia e, por várias razões, aparentemente a mais plausível de restaurar a estrutura correspondente a esse argumento foi, no apogeu do *new criticism*, seguir a ordem de aparecimento de elementos na descrição da definição de tragédia, no capítulo 6. Será importante compreendermos bem as razões para este último projecto. No segundo, no terceiro e no quarto capítulo, apresentar-se-á por isso uma análise da breve história da crítica da *Poética* no último meio século, a qual nos oferece um panorama privilegiado sobre o curso do estado da arte — numa altura em que o interesse académico pela *Poética* parece ser apenas propedêutico ou museológico. Na pior das hipóteses, considera-se que na *Poética* se oferece uma teoria obsoleta; na melhor das hipóteses, os interessados descrevê-la-ão como um argumento basicamente falso (veremos porquê no quarto capítulo). Por agora, no entanto, e para voltar a sugerir a importância definidora do projecto de traduzir o uso da palavra *katharsis* (e da palavra *mimesis*) para as tendências críticas dominantes, recomeçamos por transcrever a definição de tragédia.

A tragédia é a imitação [mimesis] de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação [katharsis] de tais paixões. (1449^b24-28)²

Existe toda uma literatura sobre a interpretação mais correcta a dar à última oração, em particular à expressão “tais paixões”. Mas parecem não existir quaisquer dúvidas de que a catarse de “tais paixões” seria, segundo Aristóteles, *provocada* por aquilo, seja o que for, em que consiste uma tragédia — digamos, a mimese de certa coisa — a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, etc. Assim, considerando que todos os elementos da definição de tragédia tinham já sido introduzidos na discussão que precede o capítulo 6, exceptuando a ocorrência de “*katharsis*”, segundo uma conclusão de Else, para a qual Leon Golden viria a apresentar uma explicação influente³, qualquer candidato a argumento verdadeiro sobre a *Poética* respeita entretanto a ideia, atribuída a Aristóteles, de que existe uma relação causal necessária entre a natureza mimética das tragédias e os efeitos da contemplação das tragédias sobre as pessoas, mediante a experiência de uma catarse de “tais paixões”⁴.

Ora a desanimadora verdade, como sabemos, é Aristóteles não ter explicado, contra seu costume, o que queria realmente dizer com as palavras *mimesis* e *katharsis* — o uso das quais seria o mais importante e decisivo a perceber, para o argumento de que o tratado revela uma ordenação sistemática ou de que é vantajoso abstrair da *Poética* o sentido de um sistema. A ideia geral, em suma, é a de que sem o significado dessas duas palavras não compreenderíamos inteiramente a definição de tragédia; a de que sem a compreendermos, não compreenderíamos a fundo aquilo que Aristóteles entendera por “tragédia” ou por

² Aristóteles. *Poética*. Valente, A.M. (trad.), Lisboa: FCG, 2004, pp. 47-48.

³ Para Else, a “catarse” não se refere a uma reacção no público das tragédias, mas a um atributo do enredo das tragédias. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge: Harvard UP, 1957, pp. 224-232, 423-450. Golden defende que podemos reler os argumentos que precedem o capítulo 6 da *Poética* como prefigurando os elementos necessários para compreender o que Aristóteles entenderia por “katharsis”. Golden, “Catharsis”, *TPAPA 93* (1962), pp. 51-60. Analisaremos este e outros ensaios de Golden no terceiro capítulo, assim como as ideias de Else — das quais nasceu, em parte, a teoria de Golden sobre “catarse”.

⁴A única excepção a esta ideia é a teoria apresentada de Else (*idem*). Ver segundo capítulo.

função das tragédias; porque sem isto não perceberíamos, afinal, praticamente coisa alguma da *Poética* que resta.

A crítica da *Poética* das últimas cinco décadas continuou assim a fazer, mas com novo propósito, o que, por metonímia, sempre procurara fazer: tentar perceber de modos mais exactos ou mais aproximativos qual seria o verdadeiro significado do emprego técnico de *katharsis* (aquilo em que consistiria o efeito das tragédias) e de *mimesis* (como e a partir de quê se obteria esse efeito). Muito do trabalho mais recente realizado neste sentido têm sido, como se esperaria, traduções, crítica de tradução e análise filológica⁵. Nestas categorias devemos incluir metade dos argumentos nos ensaios da especialidade sobre qualquer tópico particular da *Poética*. Mas “metade” significa aqui, por um lado, que em cada argumento sobre a *Poética*, sobre que tema for, existe normalmente essa metade filológica constitutiva, sem a qual pareceria amputado. E por outro lado, numa visão sistemática do problema, “metade” significa também toda a força retórica depositada em não contradizer os termos da estruturação interna de um argumento unificado da *Poética*, cujos contornos se procurou definir em gradual detalhe, por contraste com erros de interpretação precedentes e, para certa frustração dos ensaístas, através de sucessivas tentativas parcializadas. É assim um lamento unânime da crítica, mas também a expressão resignada das suas mais claras

⁵ Num sentido geral, poderíamos considerar muitas das interpretações da *Poética* entre o Renascimento e o século XVIII, como “crítica de tradução”. A principal diferença em relação a esse período é termos deixado de querer produzir tragédias, propósito que começa historicamente a perder adeptos com a crescente divulgação filosófica da Estética. Da segunda metade do século XIX para cá, houve cada vez mais pessoas a encarar a *Poética* como um tratado de Estética, aliás; e esta última ideia assumiu diversas formas, as mais vagas e incontroversas das quais corresponderam a pensar-se que a *Poética* fora concebida como tratado de composição *stricto sensu*, ou como uma peça (antiga) de crítica literária. Os defensores mais veementes da intenção estética do tratado foram S.H. Butcher (1894, 1911) e, nas últimas décadas, Stephen Halliwell (1986, 1992, 2001) — o qual observa, em qualquer caso, que a “visão moderna dominante é a de que a *Poética* é essencialmente formalista e, no sentido lamentavelmente mais estrito, [um tratado de] estética em espírito” (1986, capítulo X, p.323). Neste último sentido, verifica-se sem surpresa o uso corrente da expressão “situação estética” para designar a situação *presumida* pelos argumentos de Aristóteles na *Poética*: a situação em que se encontraria uma plateia a contemplar a representação das tragédias (ou de comédias). Essa expressão é de tão largo curso na crítica que seria desnecessário incluir aqui uma lista de ocorrências. O seu uso fica-se a dever ao uso da palavra “estética” como abreviatura geral para a relação dos seres humanos com a arte. Lançar qualquer ofensiva contra este último uso seria enfim escusado; mas devemos reparar que sugerir que a *Poética* é “Estética” implicou sempre fazer uma certa re-interpretação (filológica — com efeito, uma certa tradução) de pontos-chave do argumento, como o capítulo 4 da *Poética*. Como veremos no quarto capítulo, não só as justificações oferecidas para o argumento de que a *Poética* é um tratado de Estética, num sentido mais amplo, são falsas, como, “num sentido lamentavelmente mais estrito”, de nada nos serve reiterar que os argumentos de Aristóteles denotam qualquer “situação estética”.

aspirações, aquilo que se ouve nas repetidas desculpas de Gerald Else, quando este se queixa, no prefácio a *Aristotle's Poetics: The Argument*, livro embora mais longo e aturado do que qualquer breve ensaio especializado, de que “não se pode fazer tudo de uma só vez”⁶. Justo, aliás, será não ignorarmos as duas outras razões por que as tentativas de descrever um argumento unificado foram sempre parciais. Foram-no, por um lado, na medida em que descrever este ou aquele tópico da *Poética* presumiria contribuir para a clarificação da estrutura do sistema particular respectivo perante um tribunal académico particularmente conservador, assumindo, desde logo, a existência lógica intencional de semelhante sistema, o qual, por sua vez, faria apenas parte de uma doutrina aristotélica mais ampla.

Por outro lado, as tentativas foram sempre parciais por restrições de espaço, porque durante o último século os lugares reservados para o debate sobre a *Poética* foram, quase invariavelmente, as páginas de periódicos de estudos clássicos. Este facto ajuda a explicar, também, o modo como nos acostumámos, entretanto, a que os erros mais frequentemente apontados a interpretações da *Poética* fossem erros de exegese filológica, o que contribuiria para que o movimento dos estudos sobre o tratado prosseguisse numa certa direcção. Esse movimento seria determinado por tentativas diversas de, com certas soluções práticas para uma acumulação de erros conhecida, adaptar a relevância da *Poética* a tendências intelectuais emergentes⁷. Seja como for, as metades de que começámos por falar tendem a ser, pelas razões descritas, metades interdependentes. Do ponto de vista metodológico, vemos assim que a filologia tende a confirmar um sistema que tende a confirmar a filologia, num modo de interpretação talvez inevitável e, até certo grau, vantajoso⁸. Em momentos mais

⁶ “Ninguém está mais consciente que eu de como teria sido desejável conseguir juntar [todas] estas pontas e expor a doutrina de Aristóteles, tal como aqui se encontra enucleada, através de uma ordem sistemática, por tópicos. [9] Tal como Butcher fez nos seus ensaios]. Mas repita-se, não se pode fazer tudo de uma só vez. Interpretações radicalmente novas precisam de ser, e têm o direito de ser, argumentadas e debatidas separadamente, antes de serem incorporadas com segurança numa nova exposição sistemática.” Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, 1957, pp. xi. (9^o: nota do autor).

⁷ Tal como aconteceu no Renascimento; e tal como aconteceu com o aparecimento da Estética.

⁸ Em vez de “inevitável”, poderíamos talvez considerá-lo “forçoso”. Mal tal pareceria sugerir ser requerido, mesmo que só “até certo grau”, um método especial para interpretar a *Poética*. O tradicional passo seguinte seria tentar encontrar no *corpus aristotelicum* os elementos relevantes para aprovar ou reprovar a ideia de que

veementes de estruturalismo, a aplicação deste tipo de análise aproximou-se, no entanto, de formas dogmáticas. Um exemplo clarificador e particularmente interessante disto mesmo é o recurso, talvez por lapso, de alguns críticos de décadas recentes, a atributos da noção de *mythos* para descrever a organização interna do argumento da *Poética*; por exemplo, a predicados como unidade, organicidade ou completude.

Isto parece denotar uma confusão intrigante entre aquilo que Aristóteles entenderia por “estruturação de uma tragédia” e aquilo que pareceria ter de ser a forma lógica de um argumento acerca daquela estruturação. Um bom teste para perceber se as qualidades do *mythos* aristotélico foram ou não tomadas como modelo ou, no mínimo, como inspiração para o projecto de descrever um esquema interno da *Poética*, seria talvez olhar de novo para a forma como se procurou solucionar outros casos de palavras problemáticas para tradutores e intérpretes. Como exemplo geral, tome-se o caso de *hamartia*; metade das dúvidas de tradução de *hamartia* para línguas modernas parece ser a de as suas inevitáveis perífrases estarem obrigadas a respeitar os termos de um esquema interno de tragédia, tal como o poderíamos depreender da referida definição do capítulo 6. Na recente perspectiva de que esta definição codifica um argumento interno unificado, a *Poética* é vista como uma peça intencionalmente orgânica, una e, tal como a temos, a precisar de uma completude conceptual sistemática. Ora esta ideia é, tanto quanto sabemos, falsa a um nível superficial e muito difícil de provar a um nível lógico⁹. Voltando porém a *hamartia*¹⁰. O problema, então,

precisaríamos, segundo Aristóteles, de métodos especiais para interpretar isto ou aquilo — e não existe dúvida de que poderíamos mesmo encontrá-los; mas estaríamos já a interpretar, em qualquer caso — e sem métodos especiais; pelo que fica demonstrado que nunca partimos com métodos especiais. O modo como partimos tem por isso prioridade sobre métodos de exegese sistemática, assim como sobre a eventual conclusão de que este ou aquele método é o adequado para este ou aquele caso. Com “inevitável” queremos, assim, apenas sugerir que, no caso da *Poética* (a qual, ao contrário de outros tratados, não parece ter sido concebida como *livro*), a sistematicidade do seu objecto foi produzida pelas descrições dos intérpretes, como simples condição de inteligibilidade dessas descrições.

⁹ Implicando aliás distinguir entre dois níveis, abrindo portas a confusões acrescidas, como a de identificar uma estrutura profunda da *Poética* com a verdadeira intenção de Aristóteles, num compromisso intrigante entre o apelo por descrever estruturas literárias desincarnadas (das tragédias) e o apelo por expor a intenção, o método literário e o pensamento de Aristóteles. Mais interessante que esta possível contradição, é o próprio facto de se distinguir dois níveis para de seguida os confundir, como parece indicar a confusão entre atributos de “mythos” e atributos de organização interna da *Poética*.

como agora se percebe, é que as suas perífrases em línguas modernas viriam apenas *depois* de sabermos parafrasear correctamente a definição de tragédia, e para isso teria sido preciso obter previamente significados satisfatórios para os usos de *mimesis* e de *katharsis*. Teria sido preciso obter, aliás, significados coerentes entre si, que permitissem assim explicar uma sistematicidade orgânica, una, completa, a um nível lógico profundo, da *Poética*. E por fim, para obter tais significados, seria paradoxalmente já preciso possuir este argumento interno unificado, que os verificaria como termos coerentes entre si. Sucede que, narrada neste vocabulário algo sofisticado, pareceria que alguém nos pretende convencer de uma história estritamente ou tendenciosamente formalista: uma história do século XX, para todos os efeitos. O mais surpreendente, no entanto, é que, se pedirmos provas a respeito da fiabilidade dessa história, não as iremos encontrar no século XX, mas antes no modo tantas vezes reiterado pela história literária como, ao longo dos tempos, cada interpretação e cada tradução de *hamartha* esteve ao serviço de entendimentos particulares da noção de catarse, isto é, de maneiras particulares de traduzir para argumentos modernos o uso de *katharsis* por Aristóteles¹¹.

Erro trágico, falha de carácter, pecado fatal, erro de juízo, crime de sangue, forma de ignorância, truque narrativo — a cada versão de *hamartha* parecem corresponder explicações ligeira ou drasticamente diferentes para o significado e para a função de uma

¹⁰ *Hamartia* designa habitualmente o “erro trágico” que está na causa do infortúnio de uma personagem trágica. Mais literalmente o termo designa “falhar o alvo”. Para um tratamento exaustivo da noção ver Halliwell, S. *Aristotle's Poetics*, 1986, cap. 7: “Fallibility and Misfortune” e Sherman, N. “*Hamartia* and Virtue”, *Essays on Aristotle's Poetics*, 1992.

¹¹ As explicações habituais da história literária sobre *hamartia* pareceriam dar razão a argumentos a favor da sistematicidade interna da *Poética*. Ou então, diríamos que, com a atenção de uma *close reading*, os críticos do século XX acabaram, aliás, por apenas expor a unidade mínima de uma tendência tradicional implícita, manifestada de outros modos por poetas e filósofos desde o Renascimento, para tomar o argumento da *Poética* como sistemático. Esta hipótese sugere assim duas coisas. Em primeiro lugar, que poderíamos generalizar sobre a tradição crítica e literária aquilo que dissemos sobre a necessidade de coerência entre entendimentos de “*mimesis*” e de “*katharsis*” para as interpretações dominantes do século XX — como se implícita nas visões precedentes houvesse a noção de que a definição de tragédia codifica um argumento interno unificado. Em segundo lugar, poderíamos talvez generalizar o entendimento retórico tradicional de poesia (de uma forma particular de linguagem com efeitos particulares), requerido pelas interpretações dominantes entre o Renascimento e o século XVIII, como requisito também das interpretações modernas da *Poética*. Corolário desta hipótese: para termos uma coerência entre uma teoria da mimese e uma teoria da catarse, é preciso ter uma visão retoricizada da poesia. (Mais à frente será oportuno acrescentar que ter uma visão retoricizada da poesia, ou de teatro, requeria especificar tipos de público de poesia, ou de teatro.)

noção de catarse, muito plausivelmente determinadas por teorias ou no mínimo por visões morais superficialmente discordantes, consoante aquilo que tragédias modernas pretenderiam representar e, em última análise, corrigir. Este problema não é o motivo do nosso interesse aqui. Mas ainda a propósito, as diferenças entre tais explicações parecem ser diferenças apenas de grau; isto é, as nossas explicações literárias sobre *hamartia* foram sendo sempre afinadas consoante esta e aquela explicação moral ou política de catarse. Quando explicações explicitamente morais e políticas de catarse deixaram de surgir, parece ter deixado de surgir explicações literárias sobre *hamartia*. Para a posteridade formalista, restou apenas a descrição de uma forma de acção desincarnada: um truque narrativo. Numa perspectiva fortemente formalista da *Poética* teríamos, no fundo, uma soma de truques narrativos, crítica literária. Na perspectiva formalista menos tenaz dominante, temos crítica literária e mais qualquer coisa, psicologia, ética da arte. Em qualquer caso, um modo aliás bastante simplificado de sintetizar o motivo dos estudos sobre a *Poética*, seria dizer, pelas razões descritas, que o seu objectivo singular foi sempre traduzir duas palavras — e que, para todos os efeitos, não se conseguiu fazê-lo. Aquilo que lhes devemos reconhecer, em parte, todavia, é o nascimento de alguns novos campos de interesse intelectual, que evoluíram em direcções inesperadas e cuja importância para o estado da arte acabaria por se autonomizar da *Poética* de Aristóteles — o exemplo mais admirável será o de estudos filosóficos especializados sobre a noção de mimese. Mas o mesmo parece ser verdade nos casos em que hoje falamos de estudos sobre Poética — e em estudos sobre a *Poética*. A estes últimos, talvez lhes devêssemos passar a chamar algo como “estudos sobre estudos sobre a *Poética* de Aristóteles” (de que, a propósito, o segundo, o terceiro e o quarto capítulo desta tese serão exemplo).

Voltando um pouco atrás, no entanto, para explicar melhor o sentido em que temos estado a usar o verbo “traduzir”, referimo-nos ao modo como se procurou obter, através de perífrases por vezes incompatíveis entre si, uma tradução de “*mimesis*” e uma tradução

de “*katharsis*” — ou, aliás, uma tradução do conceito de *mimesis* e uma tradução do conceito de *katharsis*, tal que dada tradução do conceito de *katharsis* e uma dada paráfrase do conceito de *mimesis* funcionassem de modo mutuamente operativo; isto é, tal que fossem interdependentes, num esquema conceptual descrito por termos abstraídos a partir da definição de tragédia do capítulo 6. Com efeito, perífrases de conceitos tendem a formar teorias — aliás, a própria assunção de que, na *Poética*, “*mimesis*” e de que “*katharsis*” se prestam categoricamente a *conceitos* requer já, como sugere a recorrência do paradoxo atrás exposto, possuir uma certa teoria em relação ao uso destas palavras por Aristóteles. Foi assim que, por palavras mais simples, os comentadores procuraram traduzir para palavras modernas um sistema com as características que temos vindo a descrever, à luz do qual determinado conceito de mimese fosse coerente com determinado conceito de catarse. Nesse sistema, a primeira função desempenhada por ambos os conceitos seria a de se explicarem um ao outro. Sem explicação adequada para o conceito de catarse, a função ou as funções do conceito de mimese, aplicado a tragédias, permaneceriam, em teoria, mal formuladas.

Os contornos deste problema não eram, contudo, novos quando, numa famosa série de ensaios já aludida, Leon Golden, seguindo as pisadas de Gerald Else, acabou por sistematizá-lo. No ano de 1857, exactamente um século antes da publicação do argumento de Else, surgira a personificação expiatória (e também premonitória) desta perplexidade, na figura anónima do “antologista estúpido” da *Poética* — o qual teria, na antiguidade, segundo Jacob Bernays, pela mais primitiva e impiedosa ignorância, mutilado o texto do tratado, cortando sem remédio todas as passagens referentes às promissórias da *Política* quanto a uma explicação mais aprofundada da noção de catarse¹². “E provavelmente [cortou-as]”,

¹² *Política*, 1341^b37-39.

Bernays conclui, “por nenhuma outra razão para além de *serem* realmente extensas e tão ricas em pensamento puramente filosófico”¹³.

Não havendo simplesmente maneira de refutar a hipótese de Jacob Bernays, ela tem no entanto a desvantagem de simplificar, de uma maneira talvez demasiado drástica, as dificuldades desde sempre suscitadas pelo uso isolado¹⁴ e metafórico da palavra *katharsis* na *Poética*, concebendo-as como dificuldades estritamente filológicas. A mesma hipótese ou hipótese análoga valeria, é claro, para a indeterminação do significado do uso de *mimesis*, e tal seria a nosso ver, pelo mesmo motivo, uma resposta igualmente redutora. Como a posteridade viria a comprovar, parecem pelo contrário existir diversas outras razões para se ter apresentado novas teorias acerca destes usos. Com a viragem do século, as duas grandes teorias rivais sobre catarse — a da catarse ou como “purificação”, ou como “purgação”¹⁵ — a primeira das quais preponderante, embora assumindo diversos rostos, do Renascimento italiano até a *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing (objecto da influente crítica de Jacob Bernays), foram fazendo cada vez menos sentido para a sensibilidade das gerações intelectuais que se seguiriam. De então para cá, verifica-se entre os comentadores a consolidação de uma tendência unânime, a de acreditar que, seja qual for a tradução ideal, a mais correcta, para o uso de *katharsis* na *Poética*, a reacção humana denotada por esta palavra seria, do ponto de vista de Aristóteles, explicada por uma diferença essencial entre a natureza daquilo que é a acção de uma tragédia (uma imitação, uma coisa mimética) e a natureza das coisas e das acções para cá dos palcos.

Apesar da unanimidade a esse respeito, surgiram várias formas concorrentes, quase sempre plausíveis, algumas delas parecidas e outras irreconciliáveis, de descrever aquilo que

¹³ Bernays, J. *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, 1857, 1880. Uma outra explicação, mais plausível, mas igualmente irrefutável, é a de que as explicações teriam ficado reservadas para o segundo livro da *Poética*, sobre Comédia, agora perdido.

¹⁴ Na verdade, a expressão surge, num cognato verbal, numa segunda ocasião (1455^b15), para mencionar o ritual de purificação mediante o qual Orestes reconhece Ifigénia como sua irmã, na *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípidés.

¹⁵ Stephen Halliwell defende que estas não são posições necessariamente rivais. Cf. Halliwell, S. *Aristotle's Poetics*, Appendix 5: “Interpretations of *Katharsis*”.

Aristóteles entenderia por *katharsis* — descrições aturadas que não valeria a pena recordar em muito pormenor neste momento. Para além de uma concordância característica em relação à importância de o que se contempla, quando se contempla tragédias, serem imitações e não não-imitações, isto é, para além da concordância em relação à sua diferença ontológica, veremos que existe outro aspecto em comum entre as versões do conceito de catarse mais difundidas. Apresento de seguida alguns exemplos simplificados, para cujo efeito não será preciso reproduzir com perfeita exactidão a ordem original dos argumentos apresentados pelos seus autores; em alguns dos exemplos, aliás, misturaremos partes de alguns argumentos disponíveis, e, visto que mais à frente analisaremos em maior detalhe os casos particulares pertinentes para esta tese, não haverá grande prejuízo em não fazer por agora quaisquer referências à bibliografia reconhecível.

Primeiro exemplo: a experiência de catarse corresponde à remoção de substâncias nocivas depositadas na psique das pessoas que formam a audiência das tragédias. À experiência de catarse é concomitante a modelação de qualquer coisa, seja o que for, na psique das pessoas que formam a audiência das tragédias, chamemos-lhe “psique” ou “alma”. Resumindo muito, existem elementos nocivos na alma dessas pessoas, que saem por catarse. Segundo exemplo: não é por existir qualquer poluição na alma das pessoas que formam a audiência das tragédias que decorre uma catarse. Apenas, havendo nas suas mentes zonas de obscuridade intelectual induzida ou confusão interpretativa, a catarse é antes uma espécie de sensação de alívio pela clarificação intelectual dessa obscuridade, produzindo aquilo a que por vezes se chama “prazer cognitivo”.

Terceiro exemplo: a catarse, entendida como uma clarificação intelectual, reconduz as pessoas que formam a audiência das tragédias a um estado de equilíbrio natural, de que se encontravam desviadas. Quarto exemplo: mediante certos eventos psicológicos, causados por certos enredos, e acompanhados por semelhante forma de evacuação de qualquer coisa, poluição moral, excedentes emocionais ou dúvidas, as pessoas que formam

a audiência das tragédias ficam mais próximas de um eixo de equilíbrio natural de que estavam ou passaram a estar descentradas — e, nesse sentido, segundo um quinto exemplo, mais próximas de um melhoramento cumulativo permanente de certas capacidades psicológicas, entre as quais as capacidades psicológicas previamente perturbadas por tragédias.

Um sexto exemplo apresentaria uma versão de catarse mais atenta a consequências ulteriores dos seus efeitos imediatos. Assim, fosse por via de um “reequilíbrio” discreto de indivíduos, fosse por “educação”, o efeito peculiar das tragédias teria consequências boas ou resultados, no mínimo, desejáveis, talvez retardados e indirectos, mas enfim duradouros, na comunidade a que pertencem as pessoas que formariam as suas audiências. Deste modo, seja a catarse a remoção terapêutica de uma forma de poluição induzida, de emoções contidas ou de perguntas sobre tragédias, este género de reacção a este género de representação dramática deste género de poemas contribui, de alguma forma, para uma educação, estética ou moral, ou para o auto-conhecimento das pessoas que formam a audiência das tragédias. Mas, sétimo exemplo, tal entendimento de catarse implicaria portanto definir o género de pessoas que formam a audiência das tragédias como pessoas que precisam de ser reequilibradas — ou pessoas que precisam de alguma espécie de educação, moral ou estética, ou mesmo até moral por via estética (e nunca o inverso). Ou por fim, pelo contrário, pense-se num oitavo exemplo: todas as hipóteses anteriores estão na verdade erradas, sabido que para Aristóteles as pessoas que formariam as audiências das tragédias não precisam de mais qualquer forma de educação ou reequilíbrio, seja porque “tais paixões”, tal como a evacuação atinente, são a resposta emocional adequada à contemplação das tragédias, ou porque já é tipicamente tarde de mais para que as tragédias influenciem a sua vida moral e a sua sensibilidade estética.

O aspecto comum a todas estas ideias, que, de facto, se foram complementando e corrigindo progressivamente ao longo do curso de estudos mais recentes sobre catarse, não

é apenas a suposição partilhada de que as propriedades formais das tragédias (isto é, de imitações de certo género, com certas características) teriam um efeito automático sobre as pessoas que formam a audiência das tragédias, a uma escala portanto comunitária. Somado à unanimidade que descrevemos atrás, temos também o argumento (que assume aspectos diferentes, no entanto) de que consequências necessárias e duradouras sobre comunidades se ficam a dever à forma de acções de imitação, e à sua *differentia specifica* como imitações, em relação à falta de forma das acções e ao movimento indiferenciado das pessoas pelo mundo para cá de auditórios e das tragédias, na vida vulgar. Desse ponto de vista, descrever a forma desejável das tragédias (como a descrita por Aristóteles na *Poética*) seria a defesa diferida de um modo de vida para essas comunidades.

Mas do ponto de vista contrário do oitavo exemplo, deveríamos, todavia, rejeitar a mera ideia de que a forma das tragédias influenciaria, de algum dos modos descritos pelos exemplos anteriores, a vida moral das pessoas que as contemplam — ideia que parece ser equívoca. Poderíamos justificar esta posição da seguinte maneira. Não apenas é a catarse a resposta emocional, segundo Aristóteles, adequada à contemplação das tragédias, como também indivíduos virtuosos (*phronimoi*) fariam, sem dúvida, parte do público e seriam da mesma forma susceptíveis de serem afectados da maneira certa por tragédias. E se, por definição, os virtuosos não precisariam de ser reequilibrados ou educados, e não existindo razão para que o modo adequado como reagem a tragédias seja diferente do modo adequado geral como qualquer outra pessoa reagiria a tragédias, não existiria, por conseguinte, qualquer razão fundada para supor que a reacção apropriada de qualquer mortal livre e educado, falante de grego, a tragédias, contribuiria, segundo o argumento apresentado na *Poética*, para alguma espécie de reequilíbrio ou de educação. De facto, aliás, no caso teoricamente maioritário das pessoas livres e educadas, não virtuosas, a que nos poderíamos referir por analogia com o exemplo da *Política* citado no começo deste capítulo, temos motivos para pensar que seria já tarde de mais para que uma purificação, uma

purgação ou uma clarificação de dúvidas, as modificasse de forma perene. A educação relevante desse tipo de público já estaria concluída. Seria, assim, portanto um erro de lógica pensar que tragédias têm consequências a uma escala comunitária, e seria um erro político supor que a forma das tragédias codifica, no limite, a defesa de um certo tipo de vida.

Analisaremos no momento indicado a alternativa para que esta última posição nos parece empurrar¹⁶. Por enquanto basta ver que passámos a ter razões para considerar que a suposição fundamental partilhada por todos aqueles exemplos não é a de que tragédias teriam (na visão de Aristóteles) efeitos necessários sobre as pessoas ou sobre a comunidade ateniense — embora esta seja uma premissa implícita e nunca questionada nos argumentos mais divulgados sobre a questão da tradução de *katharsis*. (A meu ver, os problemas da tradução do uso do termo *katharsis* na *Poética* e os de descrever o sentido de catarse como efeito da tragédia são um e o mesmo problema, e pouco adiantaria distingui-los.) Por outras palavras, a suposição fundamental a cada uma daquelas teorias da catarse não é, ao contrário do que poderíamos imaginar, um artefacto de teoria da estética. E para além disso, as ideias apresentadas pelas respectivas descrições parecem não ser essencialmente ideias sobre catarse ou sobre tragédias, ou sobre géneros literários, ou sobre teoria da literatura, ou sobre psicologia, ou sobre “prazer cognitivo”, ou sobre “respostas estéticas”, ou sobre “emoções trágicas”. Acima de tudo, e apesar da parcialidade propositada, mas justificada, da maneira como as descrevi, tais teorias parecem implicar a verificação de proposições sobre *tipos* de público.

O aspecto comum a todas aquelas ideias é o de a sua validade conceptual depender de alguma forma de especificação (mesmo que *a contrario*, como no oitavo exemplo) sobre o putativo género de pessoas que formaria a assistência das tragédias. Claro está, o facto de serem interpretações verdadeiras se e apenas se a especificação de “pessoas” respectiva for verdadeira, torna o projecto de se inferir da *Poética*, assim como do resto do *corpus*

¹⁶ Esta última posição corresponde em termos gerais à de Jonathan Lear: “Katharsis”, *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. A.O. Rorty, 1992. Cf. capítulos 4 e 5 desta tese.

aristotelicum, nomeadamente da *Política*, o tipo de público que formaria a audiência de uma tragédia, num projecto digno de certo interesse arqueológico. Mas para além da falta de elementos inequívocos a esse respeito no *corpus* remanescente, a tal projecto parece poder colocar-se, entre outros, um problema imediato. Por hipótese, teríamos de basear a nossa descrição numa analogia com os referidos tipos de assistência de espectáculos musicais, e assumir que “artesãos, trabalhadores por conta de outrem e outra gente desse género” não faria parte do público das tragédias susceptível de ser afectado da maneira certa — ou que, se fizesse parte, não seria afectada por tragédias, visto que tragédias não visam qualquer tipo de educação. E ficaríamos com um dilema moral a mais por resolver — o de excluir a hipótese de pessoas de certa condição poderem sequer ser afectadas por tragédias, o que, de outro ângulo, equivaleria a admitir que a única maneira como certas pessoas podem ser afectadas por tragédia é para uma *educação*. Isto é, produziríamos um dilema moral a partir de uma distinção que nunca foi um dilema moral para Aristóteles, ainda que o seja para a muitos de nós.

O cerne deste dilema não parece estar exactamente no conteúdo semântico das diferentes versões ou teorias da catarse conhecidas, daí que não perderemos demasiado tempo com uma análise detalhada de todas as diferenças de grau e, por assim dizer, de ângulo que as diferenciam. Tais versões podem ser (e, de resto, costumam ser) confirmadas ou refutadas, assim como modificadas e melhoradas, através da interpretação de certas partes do *corpus aristotelicum* mais relevantes, assim como por formas de comparativismo cultural. O problema está, segundo acreditamos, na mera *necessidade* de especificação, cuja origem conceptual será preciso detectar e definir. A menos que nos seja indiferente sobrecarregar o mundo com mais uma teoria falsa, o caso é que, se procurarmos traduzir qualquer coisa como “o conceito de ‘catarse’ na *Poética*”, será preciso fazer uma descrição de “público” verdadeira; e por conseguinte, será preciso oferecer uma descrição verdadeira de “pessoa”. Isto parece suscitar, sem dúvida, a necessidade de distinguir entre uma

descrição de “público” e uma descrição de “pessoa” — distinção com a qual a *Poética* não se prende. Vimos todavia, que o tratamento tradicional da noção de catarse parece não fazer uma outra distinção — parece, isto é, não distinguir entre “público” e “tipos de pessoas”. Assim, o problema da tradução do uso de *katharsis* na *Poética*, que não é um problema estritamente filológico, não é portanto uma questão de estética, mas antes de ser uma questão de psicologia é uma questão de moral — e uma questão de moral talvez desnecessária.

Tentámos mostrar até agora que, mesmo que não seja esse o objectivo advertido das descrições que temos sobre catarse, não as podemos distinguir de descrições sobre pessoas e que, na verdade, a crer no tratamento tradicional do problema, tais descrições não se distinguem de descrições sobre géneros de pessoas. E vimos que o traço comum a descrições coerentes sobre catarse parece ser, em teoria, o de precisarem de especificar o público no qual o processo que cada uma descreve funcionaria, por razões técnicas. A cada uma, portanto, correspondem, em teoria igualmente, traduções diferentes e talvez não mais do que optativas do uso de *katharsis* na *Poética*. A par deste raciocínio, valerá a pena apresentar mais razões para justificar a hipótese sobre o estado da arte, já avançada, de que para cada tradução do uso de *katharsis* é preciso, ou passou a ser preciso fornecer uma paráfrase do uso de *mimesis*. Se esta hipótese for correcta, então as teorias sobre catarse abstraídas da *Poética* de Aristóteles não se distinguem, *ipso facto*, de teorias sobre mimese particulares. Qualifico-as de “particulares” apenas porque, deduzidas de teorias sobre catarse, só se aplicariam ao caso das tragédias, mediante aquilo a que poderíamos chamar “estética da mimese trágica”. E no entanto, tendo em consideração os argumentos de Aristóteles sobre poesia em geral, sobretudo os do capítulo 4 da *Poética*, verifica-se que a dedução de teorias da mimese a partir do problema de traduzir para línguas modernas o uso da palavra *katharsis* no mesmo contexto, foi generalizada para teorias, candidatas a teorias de estética, sobre as peculiaridades dos efeitos produzidos por objectos miméticos

em geral. Assim, teorias da mimese não têm necessária nem frequentemente o objectivo de explicar a “catarse trágica”, mas (para serem teorias coerentes e completas) tentam antes explicar uma espécie de prazer cognitivo peculiar de que os seres humanos, segundo se crê, beneficiam. (Para Stephen Halliwell, tal forma de generalização resultou aliás numa doutrina estética amplamente subvalorizada: o “mimeticismo”¹⁷.) Com tudo isto não se pretende todavia sugerir que a *Poética* seja, nalgum sentido, um ensaio sobre estética ou um ensaio moral. Apenas, as traduções mais tradicionais de catarse é que, implicando teorias da mimese, parecem, em última análise, sê-lo.

Em geral olha-se para este problema pelo lado inverso, começando pela mimese — seguindo a ordem de aparecimento destas ideias na *Poética*. Do ponto de vista mais amplo em que, para Aristóteles, haveria no entanto outros tipos de arte por imitação, nem todas as teorias da imitação implicariam oferecer necessariamente qualquer teoria da catarse. Mas o tipo de coerência necessária — para que chamo a atenção, entre mimese e catarse, para qualquer das descrições disponíveis da *Poética* como uma teoria da imitação — este tipo de coerência não passa de todo despercebida pelos comentadores, sobretudo nas últimas décadas. A única maneira, porém, de abstrair da *Poética* teorias da mimese, foi partir da única indicação de Aristóteles conhecida acerca um efeito obtido por mimese (a *katharsis*), o que nos dá uma excelente razão para começarmos por esta ponta do problema. E começando por esta ponta do problema, veremos que as teorias da mimese abstraídas da *Poética* foram sempre sobredeterminadas por esta ou aquela noção de catarse, logo, por esta ou aquela maneira de especificar tipos de público — segundo esta ou aquela maneira de suplementar ou de corrigir qualquer coisa, certa falha (moral, psicológica ou existencial) nas pessoas que formam públicos deste ou daquele tipo. Seria esta, segundo Aristóteles, ou segundo se crê, a utilidade enfim *terapêutica* da “situação estética”.

¹⁷ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey: Princeton University Press, 2002.

Resumindo, para uma certa tradução do uso de *katharsis* na *Poética* é requerida uma certa paráfrase (ou uma tradução, em sentido lato) do uso de *mimesis* por Aristóteles no mesmo contexto. Outra maneira de resumir o nosso argumento seria notar, considerando o exemplo da crítica tradicional da *Poética*, que uma teoria verdadeira sobre catarse implica uma teoria sobre mimese. Deveríamos assim reconhecer que, seja sobre que assunto forem, as teorias disponíveis sobre a *Poética* de Aristóteles presumem, na prática, teorias sobre efeitos de imitações que, a serem verdadeiras, precisam de descrever necessariamente uma coerência conceptual entre uma teoria da catarse e uma teoria da mimese. Por fim, uma última maneira de resumir o que ficou para trás, mas também de avançar desde já parte essencial do argumento que apresentarei ao longo desta tese, é sugerir que qualquer teoria da mimese abstraída da *Poética* requer uma teoria especial sobre causalidade — digamos, uma “estética”; que qualquer teoria da catarse requer uma teoria geral sobre seres humanos — a que autores de diferentes persuasões chamaram quer “moral”, quer “psicologia”; e que os modos habituais de conciliar as primeiras com as segundas parecem depender, a meu ver com sérias desvantagens, de se especificar tipos de público das tragédias — coisa a que Aristóteles deu pouquíssima importância na *Poética* e que, até prova em contrário, não precisávamos de aprofundar muito mais.

2.

Antes de avançarmos para o segundo capítulo, considere-se a eventual objecção de que os argumentos que temos vindo a expor parecem entretanto assumir, de um modo talvez demasiado simplificado e permissivo, a influência de movimentos culturais sobre a acumulação e a orientação do conhecimento sobre a *Poética*, num modo de historicismo que, virando o tabuleiro, constituiria uma fragilidade irreparável, um ângulo cego do meu próprio ponto de vista. Esta tese apresentará duas respostas a este tipo de objecção, uma

mais breve e explícita e outra mais longa, implícita nos próximos capítulos. Espera-se que a última seja visível no argumento geral desta tese. Quanto a uma resposta mais breve, poderemos oferecê-la da seguinte maneira, pensando no caso de teorias da mimese, para o qual virámos as atenções nos últimos parágrafos.

Qualquer estudo sobre mimese teria muito a ganhar com a análise crítica de um possível padrão no modo, determinado por diferentes concepções de katharsis, como tendências intelectuais de diferentes épocas parecem ter suscitado reacções diferentes, e do meu ponto de vista apenas facialmente diferentes, à *Poética* de Aristóteles. Na época pós-nietzscheana que atravessamos, semelhante projecto pareceria algo frívolo, todavia. É aliás como se soubéssemos desde sempre que os nossos avós foram fatalmente revisionistas em relação à *Poética*. E sabendo-o, historicizaríamos com enorme destreza uma série de equívocos conhecidos, assim como as más traduções da *Poética* respectivas, cuja margem de erro se encontra hoje positivamente reduzida.

Alguns desses erros de interpretação revelar-se-iam todavia muito importantes e, em certos casos, decisivos para compreender a tradição literária europeia. No entanto, seria preciso uma descrição longa de mais para abarcar, de modo inteligível, a aplicação histórica de ideias aristotélicas na literatura e na crítica de literatura moderna. Não é esse o nosso objectivo. Para os presentes efeitos, bastaria talvez sugerir que se reconhece com relativa facilidade a aplicação recorrente dos mesmos géneros de extrapolações da *Poética* na produção de narrativas literárias em diferentes países ao longo dos últimos séculos, sem ser preciso apelar obrigatoriamente a critérios de forma¹⁸. Não é de crer, todavia, que a *Poética* tivesse maior prioridade sobre a nossa tradição literária do que uma tradição propriamente literária. É claro que, do mesmo pacote dos exemplos clássicos invocados na modernidade,

¹⁸ Quanto a critérios de forma, precisaríamos de uma explicação plausivelmente ainda mais extensa e optimista para conseguirmos redescrever com o mínimo de detalhe o modo inadvertido como — para dar um exemplo apenas remoto da perdurabilidade daquilo que se entendeu, no *cinquecento* tal como no século XX, como truques narrativos — o cinema no último século explorou, até à exaustão, mais ou menos os mesmos princípios técnicos acerca dos quais nasceram as primeiras querelas sobre a *Poética*, tal como modos de declarada subversão desses princípios tradicionais.

muitas vezes para a autodignificação de escritores e poetas, fariam parte quer lições da *Poética*, quer a lição de Horácio, quer, entre vários outros motivos e formas emulados, o grande modelo da tragédia ática. Como modelo, todavia, o exemplo da tragédia ática recompôs-se e ganhou forma mediante a interpretação de versões advertidamente melhoradas, isto é, pioradas da sintaxe de Aristóteles. E são vulgarizações da *Poética* aquilo que está na origem das formas mais recorrentes de aproveitamento, extrapolação e generalização do “trágico”, tematizadas tanto na teoria literária, como na literatura. Uma história mais abrangente da influência da *Poética* incluiria um sem-número de factos elucidativos acerca da origem de opiniões mais correntes sobre o tratado ou, entre outras coisas, sobre algumas concepções comuns relacionadas com o que entendemos hoje por literatura, por poesia e por ficção. Referi-los serviria além disso para traçar, em simultâneo e retrospectiva, uma origem factual, puramente contingente, da “teoria da literatura” no Renascimento, numa série de cartas, panfletos e comentários sobre a verdadeira intenção da recém reaparecida *Poética* de Aristóteles, as leis da qual não estariam, segundo os autores dos mesmos fervorosos documentos, a ser devidamente observadas por certas produções teatrais contemporâneas¹⁹.

A *Poética* foi encarada, nessa perspectiva moderna, como um tratado de composição de poesia, ideia que sobreviveu, em termos mais estritos, com algum vigor, pelo menos até 1963. John Warrington, no prefácio à sua própria tradução do tratado, assegura-nos que a *Poética* “foi concebida intencionalmente como um manual de instruções. Aristóteles diz aos seus alunos o que devem procurar fazer e o que devem evitar na construção de um enredo poético.” Warrington ressalvaria, linhas depois, que em todo o caso “é igualmente verdade,

¹⁹ Veja-se o ensaio de Daniel Javitch acerca do aparecimento de uma teoria dos géneros no século XVI como resultado de uma série de pequenas disputas sobre a verdadeira intenção da *Poética* de Aristóteles. Javitch, D. “On the Rise of Genre specific Poetics in the Sixteenth Century”, *Making Sense of Aristotle*, 2001. Não é apenas um interesse pela *Poética* que emerge no *cinquecento*: é no fundo um interesse pela *Poética* como explicação de problemas literários e dramaturgicos. É bom de ver que nem sempre a *Poética* foi encarada desse modo, tendo sido recebida, num passado mais distante, como apêndice do sistema lógico de Aristóteles, a par da *Retórica*; mas desde o Renascimento para cá, e até há bem pouco tempo, jamais deixaria de ser entendida estritamente como um manual de instruções.

como comentou Gilbert Murray, que ‘se qualquer jovem escritor tomasse este livro como um manual de regras mediante o qual ‘se comece a fazer poemas’, acabaria por dar por si embaraçado”²⁰. Ora, para que serve, afinal, um “manual de instruções” cujas instruções de nada servem? Poderíamos, é claro, averiguar e descobrir razões históricas para termos tomado a *Poética* como “instruções” — e esse seria um modo de compreendermos o ângulo cego das nossas dúvidas. A resposta mais simples e talvez a única resposta necessária será, porém, sugerir que assim foi talvez porque a *Poética* se parece de facto com um manual de instruções. Invertendo a ideia, acrescentaríamos que a razão por que nos habituámos a que parecesse um manual é a de a maioria dos manuais de poesia posteriores ao Renascimento terem, para todos os efeitos, procurado copiar a *Poética* de Aristóteles, por vezes traduzindo-a, outras tomando-a como modelo, para enobrecer uma prática cujos benefícios, se é que existem benefícios, nunca foram evidentes.

A direcção seguida pela crítica caracteriza-se, como vimos, por ter adaptado a *Poética* a problemas modernos, através de sucessivas soluções de tradução deste ou daquele ponto do tratado, algumas das quais implicaram concebê-lo como uma unidade de intenção sistemática, cuja descrição correcta seria, no fundo, uma questão de melhorar os nossos vocabulários críticos. Mas impressões tão confortáveis, tão palpáveis por qualquer primeira leitura, como a de que a *Poética* é um conjunto de “instruções”, não são desfeitas nem se deixam em geral dissipar por mera sofisticação ou substituição de vocabulários. Por muito fantasioso que seja supor que Aristóteles estaria de facto interessado em educar os seus alunos filósofos na composição técnica de poemas trágicos (e, imagine-se, na produção de comédias) — e apesar de semelhante projecto ter sido, apesar de tudo, levado à letra (mas até prova em contrário, nunca por alunos do Liceu) — o caso é que semelhante ideia prevaleceu durante quinhentos anos, e, apesar dos diferentes interesses filosóficos que os críticos encontram hoje neste texto, pode ser que o seu prevalecimento, raramente

²⁰ Warrington, John. *Aristotle's Poetics, Demetrius on Style, Longinus on the Sublime*. New York: Everyman's Library, 1963, pp.vi-vii.

contestado, diga bastante acerca daquilo que ainda hoje pensamos da *Poética*. Pode ser aliás que a noção de que é um “manual de instruções” se tenha transformado e passado a assumir outros aspectos mais adaptados aos nossos próprios preconceitos e aos nossos vocabulários, num padrão igualmente motivado por tentativas embora diferentes de construir uma coerência conceptual inteligível entre certa concepção de *mimesis* e certa concepção de *katharsis*. Não gostaríamos de dar a entender que, no ponto de vista em que nos encontramos, se presume um lado de fora da história, onde nos encontrássemos a salvo, por assim dizer, da influência de igual padrão sobre o nosso próprio pensamento. Mas esta justificação é contudo falaciosa, presumindo ser a “história” aquilo que influencia a recorrência de certo padrão no tipo de coisa que as pessoas fizeram com a *Poética* em épocas diferentes.

Existe, no entanto, uma distinção entre “tradição” e “história”. Ao longo da história talvez tenham sido feitas certas coisas parecidas simplesmente porque coisas parecidas já estavam feitas, ou porque era de interesse comum continuar a fazer coisas parecidas. Às vezes a repetição de coisas parecidas é coincidência; outras vezes é tradição. Uma tradição é aquilo que se faz; a história é um tipo de descrição daquilo que se fez, ou do que aconteceu — como Aristóteles aliás observa na *Poética*. Um excursão desnecessário pela floresta das explicações culturais poderia fazer-nos aproximar de descrições interessantes e densas do “interesse comum” que marca a tradição de interpretação da *Poética*; interesse que, em última análise, poderia enfim ser redescrito como traduzi-la bem. A parcimónia desta tese em exemplos de explicações desse género, que no fundo seriam de conhecimento geral, pretende denotar a convicção de que, apesar da multiplicada influência da *Poética* sobre a nossa própria visão daquilo que se pode pensar sobre ela, de que muitas vezes mal nos libertamos, devemos olhar de novo para o seu texto — enfim, para o que dele resta — e tentar perceber se Aristóteles está certo ou errado, se aquilo que afirma é verdadeiro ou é falso, em vez de apenas continuar a traduzir para moderno aquilo que a *Poética* diz.

Por outras palavras, historicizar o nosso problema em relação a teorias dos efeitos de imitações teria, no melhor dos casos, somente as vantagens de um diagnóstico geral — e o que se pretende é resolver um problema: por que razão afinal a coerência entre teorias da mimese e teorias da catarse implica sacrificar “pessoas como nós”? A frivolidade de fundo de historicizar semelhante projecto estaria, como se depreende, em não trazer para a presente discussão sobre a *Poética* qualquer contributo realmente novo. Estaríamos afinal a descrever mais “cultura”, menos “argumentos”. No melhor dos casos, mesmo procurando determinar qualquer padrão conceptual que, por hipótese, atravessasse esta ou aquela época e tendência, ligando esta com aquela doutrina, por exemplo, limitaríamos a conversa a uma forma de transformar ideias do passado em artefactos do nosso próprio museu, correndo porém o risco genuíno de a confinarmos a um novo capítulo ou, por assim dizer, a uma nova camada da mesma narrativa revisionista. A existir qualquer padrão nos diferentes interesses de que a *Poética* foi objecto nos últimos cinco séculos, descrevê-lo segundo o nosso próprio ponto de vista seria hoje visto como apenas aquilo que sempre fizemos, que não podemos deixar de fazer e, dir-se-ia, estaríamos a descrever nada mais do que a nossa própria visão distorcida. Com alguma sorte e perspicuidade, descreveríamos, talvez no máximo, os factores dessa distorção. Nada mais bizarro para Aristóteles. Talvez por isso seja preciso, como Platão tentou explicar, encontrar uma técnica para transcender os preconceitos que levamos para qualquer investigação filosófica. A existir, por hipótese, qualquer padrão conceptual — e não apenas coincidentes repetições de movimentos — entre os interesses de várias pessoas pela *Poética* ao longo do tempo, a única maneira relevante de o descrever seria oferecer uma crítica, por assim dizer, mais filosófica que a história.

De seguida, perseguiremos o objectivo para já mais modesto de descrever o modo um pouco anómalo, de um ponto de vista histórico — pelo menos no desta incipiente história das ideias — como durante o último meio século, no breve apogeu e após o

crepúsculo do estruturalismo, e a par das suas metamorfoses para modos cada vez mais elaborados de teoria cultural, o curso do estado da arte parece ter vindo a abandonar gradualmente a *Poética*. É como se o formalismo tivesse significado, na teoria da literatura, o fim da linha para a relevância intelectual da *Poética*, e de então para cá não houvesse para os estudos sobre o tratado outra saída para além de se adaptarem às formas de super-especialização que afectam todo o espectro das humanidades.

Uma maneira mais panorâmica de formular este problema seria dizer que, para um certo modo de descrever o estado da arte, a *Poética* alinharia em espírito do lado da morbidez compartitiva das humanidades nas últimas décadas; e que contra semelhante ideia deveríamos lembrar como Aristóteles, falando embora nestes termos genéricos, teria recusado a ideia de compartimentar o todo ontológico a que, para facilitar, chamamos normalmente “realidade”. Deveríamos contrapor a ideia de que, segundo este mesmo princípio geral, um projecto como a *Poética* nunca poderia ter pretendido ser uma teoria sobre a autonomia de objectos miméticos, e nunca teria sido, a não ser talvez por uma série de erros de leitura, entendida como uma teoria estritamente estética ou estritamente ética, como desde que deixou de servir como “teoria poética” satisfatória, a passaram por fim a descrever.

Uma implicação imediata dessa hipótese seria passarmos a considerar que, apesar de ter sido o texto fundador da teoria da literatura, talvez a *Poética* de Aristóteles não seja exactamente uma peça de “teoria da literatura”; isto é, pode ser que não seja exactamente *sobre* “literatura”. E como qualquer especialista de hoje concordaria em afirmar, entendida deste modo, a “teoria da literatura” teria nascido de uma série de equívocos e da leitura de traduções da *Poética* fundamentalmente distorcidas. Com efeito, por fim, só entre aspas se passou a considerar teórica e historicamente a tragédia ática como “literatura”, ou a crítica do Renascimento como “teoria da literatura”, e, entre vários outros factores, atribui-se a Aristóteles a primeira descrição positiva da formação dessas aspas. Mas talvez seja por

agora, enfim, cedo de mais e, sem dúvida, temos ainda argumentos de menos para podermos avançar por aqui. Para já, viremos a atenção para o percurso relativamente discreto de algumas ideias da crítica da *Poética* de Aristóteles nos últimos cinquenta anos.

O ARGUMENTO

1.

De unanimidade genuína acerca da *Poética* de Aristóteles parece apenas ser a certeza, justificada pela história, de que a teoria geral do efeito de imitações, abstraída da *Poética* com diversas finalidades, tem uma tradição menos tácita e vários séculos mais longa do que se pretende sugerir nesta tese. Abrangendo tal problemática por inteiro, recuaríamos a uma origem contudo mais longínqua do que a própria *Poética*, a *Íon* e às duas famosas censuras de Platão sobre os péssimos efeitos das imitações dos poetas sobre as pessoas. Igualmente nobilitante, mas quase sempre hostilizada, essa origem seria reconhecida apenas quase dois mil anos mais tarde, no interesse de defesas da poesia pelo tratado de Aristóteles.

O repúdio poético das ideias defendidas nos livros III e X da *República* denota uma viragem, mas também um nexos de continuidade *a contrario* em relação ao modo como se entendeu os efeitos que as imitações têm sobre as pessoas — agora porém recomendáveis, efeitos purificadores da vida moral — na suposição generalizada do Renascimento italiano, pronunciada séculos depois com acabada clareza por Gotthold Lessing, de que o tratado de composição de Aristóteles seria “tão infalível como os *Elementos* de Euclides”¹. A primeira viragem de relevo em relação a esta concepção de infalibilidade da catarse surgiria somente em 1857, pelo filólogo alemão Jacob Bernays, numa crítica feroz da noção tradicional de catarse como “purificação”, que encararia tragédias como um “reformatório moral com pronto remédio para cada caso ilegítimo de temor e compaixão”², à qual Bernays propôs substituir uma tradução do termo por “purgação”, num argumento discutido e objectado

¹ Lessing, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo, Seleção Antológica*. Manuela Nunes (trad.), Lisboa: FCG, 2005, p.179.

² Bernays, J. *op.cit.* p.155.

extensamente a princípio, mas o qual, devemos acrescentar, mudou de maneira irreversível a face de toda a discussão sobre o tratado, até aos nossos dias³. Não mudou, todavia, a visão de infalibilidade dos efeitos das tragédias (essencialmente platonista e não de Lessing) acerca de uma dramaturgia aristotélica. E poderia começar precisamente por esta ideia qualquer explicação histórica mais aprofundada para o movimento da crítica nos últimos cinquenta anos, a qual teria a vantagem retórica de afinal não ser preciso refazer qualquer passado mais favorável para o nosso argumento. Muito pelo contrário, passado mais conveniente não haveria⁴.

Por outras palavras, pareceria apropriado apresentarmos o período que nos precede como o episódio derradeiro ou a consequência natural de uma história mais antiga. Seria pois aconselhável fornecer uma generalização bem fundada sobre o significado de eventos consideravelmente remotos em relação a consequências teóricas mais recentes. Mas para além de as ligações entre as supostas causas e supostas consequências poderem revelar-se afinal esquivas mesmo sob redescrição, qualquer generalização sobre um passado anterior ao período que nos interessa obrigar-nos-ia a justificar um número injustificado de casos particulares, pela mais elucidativa análise dos quais os nossos argumentos não resultariam, em qualquer caso, mais plausíveis e muito menos, também, mais correctos. Explicar então por que nos interessa precisamente este período tão curto será, como se prevê, um dos objectivos deste e dos próximos dois capítulos. Apesar de o que se segue ser a história de algumas ideias, isso não pretende todavia sugerir que nos faz falta uma versão dos factos mais correcta do que qualquer versão disponível, mesmo que uma história da crítica da

³ Ainda que, como observa Richard Janko, no prefácio a *Poetics I*, se regressasse tendencialmente hoje, de modos mais equilibrados, “a uma interpretação mais parecida com a de Lessing do que com a de Bernays”, casos como os de “H. House, L. Golden, M. Nussbaum, J.M. Redfield e em especial C. Lord” — e o seu próprio caso.

⁴ Teríamos ainda a vantagem de os factos relevantes terem sido já expostos melhor do que poderíamos reproduzir aqui, em maior profundidade e sob vários ângulos, por diferentes comentadores, para explicar diferentes aspectos da tradição literária europeia. Refira-se três exemplos incontornáveis. J.E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, NY, London: Columbia University Press, MacMillan & Co., 1899; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, Chicago: The University of Chicago Press, 1961 e Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey: Princeton University Press, 2002.

Poética nos últimos cinquenta anos não esteja, em sentido próprio, escrita⁵. O único intuito desta segunda etapa é, por isso, o de caracterizar de um modo verdadeiro, justo e reconhecível a formação das tendências de interpretação da *Poética* dominantes, que serão objecto de crítica nos próximos capítulo. De nada valeria iludirmo-nos de que o princípio, meio e fim da história dessas tendências são, tal como a farei, algo de diferente ou de mais palpável do que meras estipulações de conveniência sobre a relação conceptual entre algumas ideias de largo curso acerca da *Poética* de Aristóteles. Cada estipulação precisará de ser, é claro, justificada. Ao invés de uma historiografia, contudo, a pretensão de uma certa relação causal entre os factos contemplados pela nossa descrição não existe sequer. O que se procura fazer é apenas relacionar coisas entre si de um modo conceptual. Nesse aspecto, a nossa descrição não se distingue de uma descrição histórica, mas relacionar coisas de um ponto de vista histórico seria também um modo puramente conceptual de relacionar certas coisas entre si — descrições de descrições de factos. A inteligibilidade de uma relação histórica entre isto e aquilo, seja ou não revestida de um sentido forte de causalidade entre isto e aquilo, reflecte apenas a condição de inteligibilidade dessas mesmas descrições enquanto *descrições*. Deste modo, o que pretendemos é expor o sentido de uma aproximação de semelhanças entre ideias por vezes díspares e, em aparência, até mesmo antagónicas. A justificação da ordem e da relação entre essas ideias no nosso argumento respeita estipulações de conveniência puramente expositória em relação ao princípio, meio e fim dessa história, cujo único critério será tornar inteligível a maneira como, vista em perspectiva, a convergência de implicações de algumas posições representativas da crítica

⁵ Terence Cave fez recentemente algo de parecido, uma recensão crítica da crítica: “The Afterlife of the *Poetics*”, *Making Sense of Aristotle, Essays in Poetics*, London: Duckworth, 2001. Cave cataloga os modos críticos e os ângulos de interesse de acordo com os quais a *Poética* foi sendo encarada, para assim delimitar, por aproximação conceptual, aquilo de que a *Poética* fala. Não é exactamente uma história da crítica, todavia. Mais concentrada em critérios de validação epistemológica e metodológica descritos pela filosofia e pela teoria da literatura do século XX, a versão dos factos apresentada por Cave tem, no entanto, a desvantagem de historicizar talvez demasiado o seu próprio ponto de vista. Mas, entre outras sugestões interessantes, apresenta a sugestão vantajosa para o nosso argumento de descrever o estado da arte como uma espécie de história da tradução da *Poética* para vernáculo: a de que, sendo as interpretações modernas da *Poética*, na verdade, “reescritas modernas” da *Poética*, as várias tentativas adquiriram um “valor duradouro e cumulativo”, p. 205.

das últimas décadas, parece formar um esquema canônico de premissas partilhadas. Na observância quase sempre tácita e esporadicamente explícita dessas premissas comuns consiste aquilo a que nos poderíamos referir, de forma bastante neutra, por uma “teoria geral do efeito de imitações” abstraída da *Poética* de Aristóteles.

A história dessa observância (que foi deixando de ser reconhecida como princípio de leitura enquanto os críticos foram gradualmente deixando de se anunciar — e muito menos de se reconhecer — como críticos estruturalistas, em sentido lato) principia no centenário da primeira edição do ensaio de Jacob Bernays, em 1957, com a publicação do livro de Gerald Frank Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*. O seu argumento constituiria a terceira viragem filosófica de relevo nos estudos sobre a *Poética* de Aristóteles desde o Renascimento. Pela primeira vez, questiona-se a noção tradicional de infalibilidade da catarse, observando que “todos [os comentadores] assumem (implicitamente) que este efeito é automático e produzido por todas as ‘tragédias’.” As interrogações de Else a este respeito levaram-no a ler de perto as condições cujo cumprimento técnico, aparentemente sugerido na *Poética*, levaria uma tragédia a realizar o seu *ergon*, a sua função própria, talvez apenas a de ser a melhor tragédia possível — ou a “mais perfeita” possível (1452^b32)⁶.

Constatada em qualquer caso a preferência de Aristóteles pela “estruturação” de um número das tragédias conspicuamente inferior ao das tragédias mencionadas no texto que acabou por nos chegar, e também inferior ao número das tragédias gregas que conhecemos, Gerald Else procurou abstrair das suas próprias conclusões sobre a *Poética* aquilo que seria o caso da composição “mais perfeita” de uma “tragédia” — o espécime mais perfeito da espécie — seguindo a indicação de Aristóteles de que esta “não deve ser simples mas complexa” (1452^b32). O que Else procurou clarificar foi, em suma, como veremos, o significado deste último modal “deve”, na intuição de que, de acordo com a *Poética*, nem todos os espécimes atingiriam necessariamente a sua finalidade; e na intuição

⁶ Ou “*artistically finest*”, segundo a tradução oferecida por Else: “*Since then the structure of the artistically finest should not be simple but complex...*” (1452^b32) Else, *op. cit.*, p. 364.

de que, de um ponto de vista conceptual, a verificação de catarse no público não poderia ser um efeito automático produzido por todas as tragédias. De que maneira “ter de ser complexa” se relaciona, então, com o *ergon* da tragédia?

É para responder a esta pergunta que descreve, em 1957, uma “teoria do enredo complexo” no mínimo excêntrica, a primeira de que há memória a sugerir que a catarse não é, na verdade, a finalidade do espécime de tragédia mais perfeito. Bem consciente do escândalo que a sua hipótese poderia despertar entre aristotelistas mais ortodoxos, Gerald Else viu-se obrigado a fornecer uma nova tradução comentada de quase toda a *Poética*, a qual, por razões estratégicas, o autor declara no entanto não pretender fazer passar realmente por uma tradução. O grau de perícia e erudição da sua exegese não são o nosso motivo de interesse. O que nos importa acompanhar, pelo contrário, é a sua estratégia de análise. Sobretudo, interessa-nos o modo como, partindo da sua intuição original a respeito da noção de catarse, Else se vê forçado a fornecer, em primeiro lugar, uma nova leitura da definição de tragédia no capítulo 6 e, num segundo movimento, uma redefinição do conceito de mimese, de modo a tornar a interpretação da *Poética* proposta num todo uno e coerente.

2.

Num gesto unilateral jamais repetido por críticos da *Poética*, Else internaliza a noção de catarse no *mythos*, rejeitando deste modo que a palavra denote uma reacção de espectadores. Para corrigir a “indeterminação incurável” das interpretações modernas do uso de *katharsis* na *Poética*, Else sugere então que “a catarse não é uma mudança ou um produto final na alma do espectador (...), mas um processo levado a cabo no material emocional da peça mediante os seus elementos estruturais, e acima de todos pelo

reconhecimento”, que assim é entendido como “a alavanca na qual estrutura emocional da peça se equilibra”⁷.

Segundo Else, uma vez que é “conseguida pelo todo da estrutura dramática”⁸, a catarse faz assim parte da estrutura do enredo complexo; é um atributo do enredo, a par de *hamartia*, *anagnorisis* e *pathos*, elementos cujo nexos de inteligibilidade recíproca projectaria o todo e a unidade da acção representada por um enredo complexo numa espécie de operação mental retrospectiva, um alinhamento perfeito de ideias — a que Else chama, sem surpresa, “teoria do enredo complexo”. Se a catarse já não refere uma reacção no público, pareceria desnecessário admitir que refere alguma forma automática e necessária de causalidade entre propriedades formais da estrutura do *mythos* e a mente dos espectadores das tragédias. Neste sentido, fora erroneamente que, ao longo dos séculos, “cada variedade de efeitos morais, estéticos e terapêuticos (...) fora subsumida sob a [vaga] designação da veneranda palavra”⁹; e assim, pelo contrário, a presunção de efeitos ulteriores mais ou menos duradouros relacionáveis com o *ergon* das tragédias, implícitos em subsumir *katharsis* por “purgação” e por “purificação” — i.e. em tomar tragédias por terapia ou por aperfeiçoamento moral — ficaria, de uma vez para sempre, excluída. À primeira vista, pareceria então que a solução de Else foi eliminar a noção de público.

Observemos no entanto mais de perto o seu “argumento”. A tradução oferecida por Else para o uso da veneranda palavra continua a ser “purificação”, mas num sentido muito diferente. Por *katharsis* entende-se, agora, “factor transitivo ou operacional” especificado no enredo; ela é um lapso de superação reparadora do motivo poluído do erro do protagonista (*hamartia*) — reparador, isto é, do *pathos* associado a acontecimentos atemorizadores, ambos tornados inteligíveis pelo reconhecimento (*anagnorisis*) daquele erro trágico. Este sentido especial de “purificação” é o produto de uma reinterpretação sem

⁷ Else, *op. cit.*, p. 439.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

precedentes da definição de tragédia e decorre, acima de tudo, de uma nova leitura da última unidade frásica da definição de Aristóteles: a célebre “*Katharsisfrage*”. Será por isso útil transcrever de novo a definição de tragédia do capítulo 6, agora na versão de Else, na qual se pretende sintetizar o “argumento” da *Poética*, supondo que fora concebida originalmente por Aristóteles como um argumento lógico unificado, de que a definição de tragédia seria uma síntese corrigida. Deste modo, e para todos os efeitos, a primeira coisa que podemos tomar por garantida é a tradução da definição de tragédia de Else ser *ipso facto* uma síntese perfeita do seu próprio “argumento”. A referência, repetidas vezes em alemão, à última parte da definição de tragédia por *Katharsisfrage*, sublinhada em inglês pelo composto *catharsis-clause*, parece neste sentido aludir, por um lado, à interligação morfológica ou orgânica entre as ideias nela contidas e, por outro lado, à sua aparente unidade conceptual, isolada em relação ao resto da definição de tragédia, da qual se destaca. Na versão de Else, visto tratar-se de um acrescentamento correctivo subsequente, a *catharsis-clause* surge aliás entre parênteses rectos.

Tragedy, then, is the imitation of an action which is serious, complete, and has bulk, in speech that has been made attractive, using each of its species separately in the parts of the play; with persons performing the action rather than through narrative [carrying to completion, through a course of events involving pity and fear, the purification of those painful or fatal acts which have that quality]¹⁰.

Será preciso falarmos com mais pormenor acerca da interpretação da definição de tragédia por Else, segundo a qual, excepção feita aos elementos contidos entre parênteses rectos, nomeadamente *katharsis*, todos os restantes teriam sido antecipados pela discussão que precede o capítulo 6. Por agora, basta observar como a *Katharsisfrage* de Else pretende tornar inteligível o significado estrutural de “purificação” de que falávamos. A catarse é, na forma como traduz a oração, um traço operativo da estruturação de acontecimentos, ou para sermos mais exactos, é um traço do enredo complexo. Desse ponto de vista, a referida

¹⁰ Else, *op. cit.*, p. 221.

“teoria do enredo complexo” (aduzida de uma leitura particular dos capítulos 13 e 14) é, em rigor, uma justificação prolixa sobre traduzir *katharsis* por “purificação” no último sentido, sem o qual a interpretação estrutural da *Katharsisfrage* não seria legítima¹¹. Ora, se a catarse deixa de ser lida como um efeito das tragédias, ficam resolvidos, ou pelo menos postos de parte, todos os problemas metafísicos tradicionais a seu respeito, originados pela falsa suposição de que a catarse é um resultado automático, obtido por todas as tragédias. Vista nestes termos, toda a discussão de Aristóteles na *Poética* pareceria uma descrição sobre estruturação narrativa — e não sobre efeitos das tragédias. Mas não é esse, precisamente, o caso.

Até 1957, a premissa unânime seria a de que uma estrutura narrativa teria, segundo Aristóteles, efeitos morais ou efeitos estéticos, ou efeitos terapêuticos, automáticos, sobre comunidades de espectadores. (E depois de 1957, a premissa manteve-se, na verdade.) Mas Else sugere, pelo contrário, que o tratamento de uma noção como a de “estrutura” por Aristóteles na *Poética* se refere, em vez disso, a um tipo de coisa diferente, ou antes a uma inflexão ignorada, da noção tradicional de racionalização composicional da tragédia. A *Poética*, para Gerald Else, não é um manual de instruções, mas na realidade um género de cartografia daquela racionalização, como se o interesse literário de Aristóteles não fosse por poemas em si, mas por aquilo que, racionalmente, os poetas fazem — i.e. pela maneira como estruturam acções. Alguns poetas fá-lo-iam melhor, sob certos aspectos (na verdade, apenas Sófocles e Eurípides), e outros de uma maneira simplesmente não trágica, nos casos cuja actividade criativa se reflectiu na estruturação de enredos simples, episódicos e sem uma sequência plausível (1451^b34-36) — ou sem reconhecimento e peripécia, e por isso

¹¹ Segundo Else, apenas lendo os capítulos 13 e 14 da *Poética* poderíamos abstrair o verdadeiro significado do uso de *katharsis*; e só depois de lidos esses capítulos, reinterpretarmos a oração da catarse, podemos, também, compreender por inteiro a “fórmula de Aristóteles”. Else, *op. cit.*, pp. 446, 230, 232.

sem a *hamartia* que dá inteligibilidade ao reconhecimento, e pela mesma razão sem *pathos*, nem catarse (1452^a33-1452^b3)¹².

Assim, não manifestando todas as tragédias os traços constitutivos inalienáveis da tragédia enquanto espécie, apenas alguns espécimes manifestariam catarse e funcionariam. O excuro de Aristóteles pelo enredo simples resulta, deste ponto de vista, numa mera aproximação conceptual, por contraste, ao verdadeiro objecto da análise da *Poética*: enredos complexos¹³. Em qualquer dos casos, não obstante, simples ou complexo, para Else um espécime de “tragédia” seria “uma acção” e visto ser “uma acção” (porque cada acção visa um fim, independentemente de o atingir), um espécime poderia não ser bem sucedido¹⁴. Enredos mal estruturados seriam, pois, casos de mera infelicidade técnica¹⁵. Por um lado, talvez isto nos permitisse compreender com mais clareza o elogio superlativo a Eurípides como “o mais trágico dos poetas” (1453^a30); haveria portanto, para Aristóteles, graus de

¹² Else infere que tragédias sem reconhecimento e peripécia não são, por definição, instanciações de “tragédia” a partir da seguinte observação de Aristóteles: “O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no *Édipo*. Há sem dúvida outras formas de reconhecimento (...) Mas o reconhecimento mais próprio do enredo e da acção é aquele de que falámos. Esta forma de reconhecimento acompanhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de acções desse género)” (1452^a33-1452^b3).

¹³ À acusação de que “a nossa explicação pareceria (...) limitar a catarse a enredos complexos, tornando-a assim num conceito especial, ainda que a oração da catarse na definição de tragédia pareça prometer um conceito geral, aplicável a todas as tragédias, (...) “devemos responder”, observa Else, “que Aristóteles se aproxima perigosamente de tomar o caso da tragédia complexa pelo de toda a tragédia.” Linhas depois, o autor vai mais longe. “Toda a teoria de Aristóteles é permeada pela convicção de que o melhor espécime, ou o mais perfeito, é o da espécie, em sentido próprio. Assim, não apenas do ponto de vista da perfeição da estrutura mas do ‘trabalho’ emocional da tragédia (uma vez que, como vimos, a estrutura é feita em função desse ‘trabalho’), o enredo complexo é o enredo trágico, é a tragédia, no sentido completo do termo”. (Itálicos do autor). Else, *op. cit.*, pp. 444-445.

¹⁴ O critério de eficácia sugerido por esta expressão é o de Else, referindo-se a espécimes de enredo complexo como “tragédias com melhores expectativas de sucesso”. Else, *op. cit.*, p. 447.

¹⁵ A este respeito, a “teoria do enredo complexo” de Else é notoriamente austiniana. A tragédia é vista por si como “uma acção” análoga a enunciados performativos, apesar de diferenças materiais importantes, como a de não ser uma coisa estritamente linguística, diferença que o autor não se esquece, aliás, de salvaguardar. (“O que é que, então, ‘leva a cabo’ a purificação através do curso [de acontecimentos] da peça? Não é o texto, como corpo de palavras, ou a representação [performance] desse texto no teatro, mas antes o *processo de imitação* que a tragédia essencialmente é. A tragédia, que imita uma acção, é ela mesma uma acção.” Else, *op. cit.*, p. 230 [itálico do autor].) Ora, segundo Else, uma tragédia — um espécime de “tragédia” — é, por definição, performativa. E tal como um enunciado performativo, nem sempre seria bem sucedida. Enredos mal estruturados são como aquilo a que J.L. Austin chamou “tiros ao lado” (*misfires*): meros casos de infelicidade (“... de imediato se revela um corolário”, acrescenta Else: “esta leitura toma a catarse como um processo, não como um resultado final, e *um processo operado pelo poeta através da sua estruturação de ‘acontecimentos’*. Daqui se segue que algumas tragédias o realizarão supremamente bem, outras menos bem, e outras, porventura, nem sequer o realizam. Se a catarse depende da actividade construtiva do poeta, deixa de ser um resultado padrão automaticamente obtido por qualquer peça a que se chame ‘tragédia’.” Else, *op. cit.*, pp. 230-231).

tragicidade, definidos em relação à perfeição da estrutura. Por outro lado, contudo, não perdendo de vista a sua ideia inicial acerca de o efeito das tragédias não ser automático, a ideia de que um espécime de tragédia possa não ser bem sucedido parece resultar, no seu argumento, numa zona de sombra: ainda que a catarse não fosse o resultado, as tragédias produziriam um prazer peculiar (1453^b10-12). Ora, nos casos de felicidade trágica, tecnicamente falando, será preciso explicar por que razão o prazer suscitado não seria automático e universal.

Na *Poética*, o prazer peculiar apropriado a tragédias de enredo complexo (1453^b12) fora “caracterizado como dependente de dois factores,” como nos recorda Else: (1) “a compaixão e temor” e (2) “a imitação”. A sua explicação estaria assim obrigada a redescrever uma relação de coerência conceptual necessária entre estes dois factores. O primeiro factor, acerca do qual “por esta altura”, i.e. lidos os capítulos 13 e 14 da *Poética*, “já alcançámos alguma clareza”¹⁶, diz respeito aos termos da sua “teoria do enredo complexo”. A abstracção desta teoria servira, recorde-se, para esclarecer o significado da *Katharsisfrage* na definição de tragédia do capítulo 6 e, em simultâneo, para justificar uma tradução de *katharsis* por “purificação” num sentido estrutural especial, dotando, no mesmo passo, a constituição da oração da catarse da mesma organicidade que, tal como o enredo complexo em si, a “teoria do enredo complexo”, a seu ver, manifesta (na medida em que descreve a unidade da estruturação do enredo como um todo uno e completo). Para além de a oração da catarse ser a única ocorrência de um uso de *katharsis* em toda a *Poética*¹⁷, Else reconhecera ainda que todos os elementos constantes na definição de tragédia tinham sido antecipados por Aristóteles na discussão que precede a definição, entre os capítulos 1-5. Para traduzir este uso de *katharsis*, fora necessário avançar até aos capítulos 13 e 14, para depois recuar ao capítulo 6. Com este movimento, torna-se claro que, para explicar por

¹⁶ Else, *op. cit.*, p. 447.

¹⁷ A única ocorrência de um cognato de *katharsis* é, recorde-se, a menção de Aristóteles, no capítulo 17, à *Ifigénia entre os Tauros*, referindo-se à salvação de Orestes “por causa de ser purificado” (1455^b16).

inteiro o prazer peculiar das tragédias, o próximo problema de Gerald Else seria conseguir descrever uma relação de coerência entre uma tradução correcta do uso de *katharsis* (agora concluída, segundo o autor) e um entendimento diferente do significado do factor (2), i.e. a imitação. Por menos palavras, Else oferece uma nova explicação de *mythos* para explicar o significado *katharsis* na oração da catarse; e ao sentido atribuído retrospectivamente ao uso de *katharsis* seria preciso agora acomodar um novo entendimento do uso de *mimesis* — para, numa visão de conjunto, ficar provada a explicação de *mythos* que elucida a tradução estrutural de *katharsis*.

Para Else, a *Poética* possui então uma estrutura interna unificada do ponto de vista lógico, a qual pode ser compreendida mediante uma análise filológica aturada: como dissera de início, apenas um argumento pode, de facto, recapturar o “argumento” facialmente distorcido da *Poética*¹⁸. A definição de tragédia codificava os termos desse “argumento”, descrevendo a essência da forma trágica que, até ao capítulo 6 (e sobretudo nos capítulos 4 e 5) fora caracterizada em termos gerais e como uma forma emergente. A partir do capítulo 6, a descrição dessa forma fora explorada mais analiticamente por Aristóteles, no sentido de nos aproximarmos, por contraste com casos tecnicamente infelizes de “tragédia”, de uma descrição correcta da estruturação do “enredo complexo”, i.e. da descrição da estrutura da forma trágica enquanto espécie¹⁹.

A *Katharsisfrage* referir-se-ia, assim, a uma síntese desse movimento posterior de complexificação da análise sobre estruturação de acontecimentos. E deste modo, o significado desta última parte da definição de tragédia tornaria mais perspicuo, e inteligível em toda a profundidade, o argumento da *Poética* como um todo lógico unificado. No

¹⁸ Else, *op. cit.*, p. 8 e 9.

¹⁹ A partir do capítulo 6, exceptuando cinco capítulos e meio, sem prejuízo, segundo Else, da unidade do “argumento”. (Capítulos 16, 20, 21 e 22, 25 e a segunda metade do capítulo 19). Else omite-os proposadamente, com a justificação de que “todos estes capítulos são técnicos e podem, com facilidade, ser separados daquilo que os rodeia e contribuem pouco ou nada para a compreensão do núcleo central da obra. E para além disso, exceptuando o capítulo 16, estão cheios de dificuldades de texto e interpretação que avolumariam qualquer tratamento cuidado [das suas implicações], (...) e isso, ademais, de forma desproporcionada para o seu valor como todo.” (p. ix).

entanto, havia um obstáculo de peso: a dúvida em relação ao significado de *katharsis*. Mas existia, porém, uma hipótese para o remover — a de que nessa segunda metade conceptual da *Poética*, e apesar de todas as distorções sofridas, o próprio texto da *Poética* forneceria, de acordo com Else, todos os conceitos relevantes para compreendermos o significado correcto de *katharsis*²⁰.

A também designada *catharis-clause* seria, assim, um acrescentamento subsequente de Aristóteles, colado artificialmente à definição do capítulo 6 após concluído, relido e sedimentado o primeiro esboço do tratado. Por outras palavras, Aristóteles ter-se-ia apercebido do factor (1) — compaixão e temor — como factor indispensável do prazer próprio das tragédias apenas depois, diz-nos Else, de ter estruturado por completo a teoria do enredo complexo e só, talvez, numa fase tardia do seu pensamento. Do reconhecimento dessa importância ter-se-ia seguido uma reparação textual, que consistira em rever e corrigir a definição de tragédia do primeiro esboço. Daí que, afinal, de qualquer modo, conclui Else, a expressão *mimesis* e a expressão *katharsis* resultassem, enfim, afastadas por tantas subordinadas. Com aquela nota, Aristóteles teria pois pretendido realçar uma ligação conceptual entre *mimesis* e *katharsis*, ligação de que se apercebeu mais tarde, durante a investigação. Não para (como supuseram muitos leitores durante séculos) sugerir que de uma imitação trágica resulta uma catarse; mas, pelo contrário, afirma Else, para sugerir que a catarse é um traço constitutivo da forma própria de uma imitação trágica, sem o qual uma tragédia não realiza o seu *ergon*; ou melhor, sem o qual uma tragédia não é na realidade uma “tragédia”.

De um ponto de vista filológico, igual enredo da composição da *Poética* não seria de todo inverosímil e, sem dúvida, pareceria útil no combate à “estagnação mórbida em que a

²⁰ Segundo Else, a *Poética* “deve ser interpretada a partir de si mesma” e não “a partir da estagnação mórbida que afecta o presente dos estudos sobre a *Poética*”, i.e. a partir de especulações gerais sobre arte e a partir de especulações sobre a *Política* de Aristóteles. Toda a interpretação de Else se baseia assim no preceito *new critic*, de acordo com o qual, nas suas palavras, “... a consideração de cruzamentos de referências noutros lugares, e de outras possíveis evidências externas, deve seguir-se da interpretação da *Poética*, e não precedê-la.” Else, *op. cit.*, p. 442.

interpretação da *Poética* se encontra no presente”²¹, acima de tudo no que diz respeito a clarificar e corrigir os dois elementos causadores dessa estagnação: por um lado, os já mencionados erros a respeito da tradução de *katharsis* e, por outro lado, as extrapolações historiografistas de uma pré-história genuína da tragédia, a partir das considerações sobre a sua emergência como forma no capítulo 4 (e no capítulo 5, por contraste com a forma da “comédia”)²². Já conhecemos a opinião de Else em relação à primeira “causa” — por agora resolvida. Quanto à segunda “causa”, numa leitura do capítulo 4, objecta-se que a origem e a emergência da tragédia não é retratada na *Poética* de uma forma histórica, num sentido de “história” tradicional, mas antes num sentido lógico (parecido com o da noção de *mythos* — embora Else o não sugira por tantas palavras).

O capítulo 4 seria uma construção lógica, na medida em que a sua descrição é orientada pela demonstração das maneiras como a “tragédia” se adequara teleologicamente à sua forma própria, até estabilizar. Óbvio resulta, do ponto de vista de Else, a tentativa de Aristóteles resumir, pela demonstração lógica da sua teoria *a priori* sobre poesia (sobre as suas causas miméticas) — distorcendo, não obstante, vários factos — um caminho natural da tragédia, desde a improvisação a partir de ditirambos (1449^a9-14)²³ até encontrar a sua forma própria (diga-se, Sófocles). É-nos dito que, no capítulo 6, a “definição de Aristóteles (...) representa a essência que estava em processo de realização na história tal como a resumiu”²⁴. Por outras palavras, a definição sintetiza, em parte, a teoria *a priori* que, segundo Else, conduz a narração do capítulo 4; e em parte, Aristóteles formula a síntese dessa teoria

²¹ Else, *op. cit.*, p. viii.

²² *Idem.*

²³ 1449^a9-14: “Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação — tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambos, outra dos autores de cantos fálicos (...) — a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente.” O facto de Aristóteles distorcer vários factos na descrição teleológica da emergência da “tragédia”, parece sugerir que a sua descrição segue o mesmo princípio famoso da distinção entre poesia e história, do capítulo 9 da *Poética*: o de que “a poesia é mais filosófica que a história”, na medida em que a sua maneira de estruturar, digamos, factos, é feita “de acordo com a verosimilhança e a necessidade.” (1451^b6-9).

²⁴ Else, *op. cit.*, p. 224.

recuperando os antecedentes que havia introduzido na discussão dos capítulos 1-3²⁵. Semelhante hipótese justificaria considerar que o “argumento” da *Poética* é um todo lógico unificado, cuja alavanca, por assim dizer, seria a definição de tragédia, uma vez que é ela o que codifica o “argumento” como um todo. Lamentavelmente, a última parte da definição permanecera abstrusa durante séculos, mas apurado o significado da *Katharsisfrage*, sem o qual jamais perceberíamos a definição, tudo fica, enfim, mais claro. Com uma tradução correcta de *katharsis*, o todo da *Poética* ilumina-se.

Voltando um pouco atrás, “o capítulo 4 não [seria] um documento histórico, mas um sumário do pensamento de Aristóteles [sobre as tragédias]”. Reconhecer o capítulo 4 como “sumário” implica, por definição, conhecer aquilo de que é sumário — a saber, a explicação lógica da formação de um género poético. Segundo Else, a “tragédia tornou-se naquilo que se tornou mediante os desenvolvimentos perfilados nos capítulos 4 e 5 [da *Poética*] (...)” — de modo que a definição de tragédia do capítulo 6 representa, como vimos, “a essência que estava em processo de realização na história tal como [Aristóteles] a resumiu”²⁶. Ora, percebendo a definição por inteiro, saberíamos clarificar as dificuldades relacionadas com a segunda *cause célèbre* do “argumento” (a do falhanço dos esforços de abstrair do capítulo 4 uma historiografia genuína). Mas para dar uma inteligibilidade definitiva aos problemas lógicos do capítulo 4, lendo aquela passagem do capítulo 6, depararíamos porém a origem textual da primeira *cause célèbre* — a tão extrapolada oração da catarse. Else descreve-nos a sua conclusão a este respeito da seguinte maneira.

Até agora não encontramos qualquer termo, nem qualquer conceito tão-pouco, que não fosse quer afirmado, quer preparado para posterior discussão nos capítulos 1-5. A palavra ou a expressão exacta não se encontrava ali em todos os casos; mas esta é uma questão de ideias, não de palavras. A definição de Aristóteles não está feita de maneira mecânica a partir de expressões previamente usadas; ela representa aliás a essência que estava em processo de realização na história tal como a resumiu. (...) [Quanto à *Katharsisfrage*,] não há dúvida de que essa parte da definição não fora objecto de preparação. Nada entre os capítulos de 1 a 5 nos oferece a mais ínfima pista para o que quer que seja a esse respeito. Não é apenas o caso que os

²⁵ Segundo Else, os elementos da definição de tragédia “são retirados [quer] dos capítulos sistemáticos 1-3, [quer] da sua ‘história’ [nos capítulos 4-5].”, *op. cit.*, p. 222.

²⁶ Else, *op. cit.*, pp.126-127.

termos sejam novos, mas o de que não os podemos associar com nada do que ficou dito. A diferença a este respeito entre esta oração e o resto da definição é completa”²⁷.

Por outras palavras, sendo uma tragédia isto e aquilo, e resultando “isto e aquilo” da discussão lógica dos capítulos 1-5, como explicar, todavia, a catarse de “tais paixões”, problema sobre o qual Aristóteles nada avançara? Seguindo disciplinadamente a ordem de aparecimento dos capítulos da *Poética*, a análise de Else pretende demonstrar que tudo no tratado decorre de um raciocínio lógico linear e ordenado, do geral para o particular. Do mesmo ponto de vista, a ordem de inferências que nos conduz à recalitrância filológica da *Katharsisfrage* pareceria evidente e não problemática, sendo preciso procurar o significado daquela oração noutra lugar: mais à frente no “argumento” de Aristóteles, segundo o autor. Mas o reconhecimento de “isto e aquilo” como elementos previstos no sumário lógico da emergência da “tragédia” enquanto forma pareceria implicar, no entanto, o conhecimento da forma que daria inteligibilidade à “tragédia” enquanto género. Para descrever o capítulo 4 da *Poética* como uma construção lógica determinada por uma teoria da poesia *a priori*, seria talvez preciso conhecer para *que* caminhava a tragédia. Em suma, seria talvez preciso ter um conhecimento prévio do significado completo da oração da catarse, a qual esclarece em profundidade, segundo Else, os contornos estruturais da forma trágica²⁸.

²⁷ Else, *op. cit.*, pp. 224-225. Else descreve nas páginas 222, 223 e 224 os antecedentes dos capítulos 1-5 recuperados pela definição de tragédia. As principais referências são as seguintes. Sobre “imitação”: capítulo 1 e 1448b34, no capítulo 4. Sobre objectos da imitação: 1448^a1, 1448b25,35-37. Sobre a elevação da acção imitada: 1448^a2 e 1449^a32. Sobre a extensão da acção imitada: implícito em 1449b12-14. Sobre a representação ser feita por pessoas em vez de narrativa: 1449b10. Sobre meios da imitação: 1447^a23, 1447b28.

²⁸ Como sumário lógico da emergência da tragédia, parecendo embora uma história e distorcendo, todavia, a ordem de vários factos, o capítulo 4 denotava a demonstração de uma teoria *a priori* sobre tragédias. E a definição sintetizava a “essência que estava em processo de realização na história tal como Aristóteles a [resumira]”. Sucede, porém, que para reconhecer o capítulo 4 como o antecedente lógico que a definição procura representar, seria preciso o significado da suposta correcção de Aristóteles, na medida em que somente com o significado completo da *Katharsisfrage* poderíamos distinguir os contornos do enredo complexo, i.e. daquilo que, segundo Else, a tragédia essencialmente é. E para isso, pareceria preciso conhecer a tradução de *katharsis* por “purificação” no sentido estrutural de Else; seria preciso, isto é, partir da suposição prévia de que a “tragédia” possui uma certa constituição formal e não outra, uma estrutura diferente daquilo que antigamente se pensava, uma estrutura que incluísse a catarse como um dos seus atributos formais imprescindíveis. Onde na *Poética* se lê “a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria”, não leríamos, observara Else, uma hipótese, mas uma teoria *a priori*. E a esta natureza própria não correspondia uma estrutura com efeitos catárticos mas, pelo contrário, uma estrutura na qual *katharsis* seria, como sabemos, um dos elementos necessários para que um espécime trágico complexo fizesse justiça ao seu *ergon*.

Isto é, para podermos reconhecer certos elementos textuais entre os capítulos 1 a 5 como antecedentes lógicos da primeira parte da definição de tragédia, pareceria importante, senão obrigatório, conhecer o significado completo da definição. Mas Else mostra-nos que não é esse o caso. Com efeito, as referências a antecedentes são mais ou menos explícitas. O facto de serem explícitas não as torna *antecedentes lógicos*, claro está. De qualquer modo, porém, o autor explica-nos que a definição não está “montada mecanicamente a partir de frases antes usadas”. Na verdade, “nem sempre a palavra ou a oração exacta se encontrava expressa.” Mas esta é “uma questão de ideias, não de palavras”²⁹. E sendo uma questão de ideias, tudo se complicaria, como vimos, ao chegarmos à relação conceptual entre o capítulo 4 e a definição de tragédia. Não sendo esta uma questão de palavras, mas de ideias, Aristóteles, na versão de Else, pareceria ter já corrigido a definição de tragédia antes de escrever o capítulo 4 — o que constituiria uma fortíssima objecção à hipótese filológica apresentada para explicar a natureza tardia e o significado da *Katharsisfrage*.

Uma vez mais, não é esse necessariamente o caso. Aristóteles poderia ter muito bem escrito o capítulo 4 com a intuição geral de que a tragédia estabilizara (como qualquer outra coisa, de resto) ao atingir a sua natureza própria. Esta intuição teleológica parece ter precedência sobre a sua investigação mais alargada acerca da estruturação de enredos, que em parte a procurou confirmar. Confirmados os contornos da forma própria da “tragédia”, Aristóteles teria recuado ao capítulo 6, modificando-o ligeiramente, acrescentando uma frase realmente tão precisa, que a sintaxe acaba por ser inepta. Como quer que seja, Aristóteles não é celebrado pela elegância da prosa — e muito possivelmente, a *Poética* não fora escrita para a leitura de um público amplo. No entanto, o simples facto de podermos descrever elementos dos capítulos 1 a 5 como antecedentes lógicos da definição de tragédia denotaria, paradoxalmente para Else, que haveria no fundo elementos na descrição dos primeiros cinco capítulos para compreendermos o significado do uso de *katharsis*, apenas

²⁹ Else, *op. cit.*, p. 224.

explicado mais tarde. O que, repare-se, apenas fortaleceria a hipótese de a *Poética* ser um argumento unificado. Se o for de facto, se a *Poética* for um todo lógico unificado, na verdade tanto faz por que porta se entre no “argumento”: acabaremos sempre por encontrá-lo. Mas isto apenas, é evidente, num sentido hermenêutico geral, que nada obsta às conclusões de Else sobre a definição de tragédia.

De acordo com Else, a hipotética razão para o afastamento por tantas subordinadas entre *mimesis* e *katharsis* na definição de tragédia seria, então, a de que apenas depois de ter terminado a “teoria do enredo complexo”, Aristóteles se apercebera da indispensabilidade do nexos conceptual formado por (aquilo a que se refere por) “*hamartia*—reconhecimento—catarse” para que um *mythos* complexo pudesse produzir o prazer peculiar das tragédias³⁰. Com a correcção, Aristóteles pretenderia sublinhar uma ligação entre *mimesis* e *katharsis* a qual, feita “Mais tarde, ao ser copiada para o texto, (...) [perdera], é claro, a imediação” entre um termo e o outro (p. 232, n. 38). Explicando melhor, essa imediação relacionar-se-ia, acrescenta Else, com a maneira como, relendo a *Katharsisfrage* no conjunto da definição (— algo deste género:

A tragédia é uma imitação [*mimesis*] disto e daquilo, feita desta e daquela maneira, [levando a cabo, através de um curso de acontecimentos que envolvem compaixão e temor, à purificação daqueles actos fatais que têm essa qualidade])

— a expressão “*levando a cabo* se liga de uma maneira palpável com *mimesis*”³¹. Nesta ligação da *Katharsisfrage* com o uso de *mimesis* na definição de tragédia do capítulo 6 estaria, enfim, a explicação definitiva do prazer peculiar da forma trágica, relacionando o *ergon* desta arte com a razão por que uma tragédia “deve ser complexa”. Como vimos, uma explicação do

³⁰ Repare-se, aliás, em como a apresentação gráfica da descrição desse nexos (*op. cit.*, p. 445), ligando os conceitos por travessões numa unidade, reflecte a referência organicista à oração da catarse por *Katharsisfrage* e por *catharsis-clause*; Else tende a ligar os conceitos de um modo ele mesmo morfológico. *Katharsisfrage* é uma abreviatura de *mythos* complexo, e *mythos* complexo é, nas palavras de Else, sinónimo de “tragédia enquanto espécie”. O significado de *Katharsisfrage* é, na verdade, para Else, a chave lógica da “fórmula de Aristóteles” (*op. cit.*, p. 446).

³¹ Else, *op. cit.*, p. 232.

prazer peculiar das tragédias precisa de explicar apenas duas coisas: (1) a produção de “compaixão e temor” (i.e. um *mythos* complexo); e (2) o significado de imitação. Clarificado (1), mediante uma análise demorada da oração da catarse, seria neste momento preciso clarificar, por um lado, (2) e, por outro lado, a maneira como um enredo complexo e o facto de um enredo complexo ser uma imitação se relacionam para percebermos por fim aquilo que significaria uma tragédia bem sucedida. Ficaria assim esclarecida a injunção, reiterada inúmeras vezes na *Poética* pelo uso do modal “deve”, contida na fórmula do capítulo 13: “a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa” de modo a ser “cumprida a função da tragédia” (1452^b30-33).

Talvez seja útil começar por perceber que tipo de distinção existe, de acordo com Gerald Else, entre aqueles dois factores; se é que existe, do seu ponto de vista, qualquer distinção. Na verdade, é sublinhado muitas vezes que o enredo é a *mimesis*, sobretudo nas suas explicações acerca de *katharsis*. Um bom exemplo do que acabamos de dizer surge, aliás, quando o autor nos assegura de que, para percebermos a derivação do prazer próprio das tragédias, a “questão é perceber de que modo a catarse é operada, e a resposta é a de que é operada (‘levada a cabo, completada’) pelo enredo (a *mimesis*)”³². Entenda-se: a catarse é operada pelo enredo, não no sentido habitual de que a catarse é um efeito de imitações, mas antes no sentido em que a catarse é um traço constituinte do enredo complexo³³. Desta forma se percebe, aliás, a distinção entre (1) e (2) — entre *mythos* complexo, por um lado, e *mimesis*, por outro — para explicar a maneira como se produz o prazer próprio das tragédias. Sucede que esse prazer, suscitado apenas por enredos complexos, requer uma única coisa: imitações de certa espécie — imitações trágicas. Verificamos, claro está, que a distinção pouco nos traz de novo. Parece apenas um modo de separar os dois grandes

³² Else, *op. cit.*, p. 438.

³³ A “teoria do enredo complexo” de Else é, deste ponto de vista, uma teoria da mimese. Parece comprovar-se a hipótese do capítulo anterior de que, na crítica da *Poética*, uma tradução de *katharsis* (pois é numa tradução especial de *katharsis* que a “teoria do enredo complexo” se baseia, na medida em que “a questão é perceber de que modo a catarse é operada”) requer uma tradução, ou antes, uma paráfrase teórica de *mimesis*.

temas do “argumento” de Aristóteles, sublinhando-os. Seja como for, o que dela se espera é (1)’: uma descrição das particularidades desta espécie de imitações; e ainda (2)’: uma descrição geral sobre efeitos da mimese.

Começámos por ver que Else distingue os dois temas para excluir a hipótese de a catarse ser um efeito automático, excluindo desse modo (embora não nos pareça agora que fosse esse o seu objectivo) a necessidade de fazer qualquer tipo de generalização sobre a natureza do público. Veremos de seguida que, apesar do abandono veemente da visão tradicional de que as tragédias teriam, mediante a catarse de emoções, efeitos morais e terapêuticos sobre as pessoas, a conjugação destes dois factores leva Else a tecer, todavia, uma série de juízos morais sobre os espectadores das tragédias, numa perspectiva racionalista muito extremada, segundo a qual as suas mentes funcionariam de certa maneira. Ora, para nos explicar o modo como, afinal, a catarse opera, o autor

(...) argumentaria, então, que o espectador ou o leitor da peça é o juiz aos olhos de quem o acto trágico deve ser ‘purificado’, de maneira a que sinta compaixão pelo agente, em vez de o execrar. Mas uma vez mais, sejamos precisos. O espectador ou o leitor [— continuo a fazer referência ao “leitor”, porque, seja a catarse aquilo que for, também lhe deve ser acessível —] não *realiza* a purificação (...) A purificação, isto é, a prova da pureza do motivo do herói ao praticar um acto, de outro modo, ‘poluído’, é-lhe *apresentada* [ao espectador ou ao leitor], e a sua consciência aceita-a e certifica-a às suas emoções, emite uma licença, por assim dizer, na qual é dito: “Podes ter pena deste homem, pois ele é como nós, uma boa pessoa e não má, e está purificado, impoluto”³⁴.

Consultando a própria “consciência”, qualquer “boa pessoa” (“como nós”, aliás), terá pena de Édipo (é a *Rei Édipo* que Else se refere), porque o seu erro, a sua acção poluída, não fora, afinal, cometida de propósito. Esta interpretação da *Poética*, diz-nos Else, é antes de mais, todavia, uma redução drástica do sentido da tragédia de Sófocles — e o único aspecto no qual, segundo o argumento de Else, o interesse de Aristóteles incidira³⁵. Capítulos antes, falando entretanto sobre a célebre distinção entre poesia e história, o autor esclarecera, muito a propósito, que “aquilo que o poeta faz não é uma actualização de acontecimentos, mas antes”, pelo contrário, a representação “da sua estrutura lógica, do seu

³⁴ Else, *op. cit.*, pp. 437-438.

³⁵ Else, *op. cit.*, p. 446.

significado”.³⁶ Uma primeira característica geral da mimese seria, pois, a capacidade de cristalizar significados: seria esse, em parte, o sentido a dar à observação de Aristóteles sobre a poesia expressar o universal (1451^b7). E, particularizando a descrição, as tragédias actualizariam o significado de “desgraças terríveis” de “um número reduzido de famílias” (1445^a19-23)³⁷.

O objectivo próprio da arte consistiria, assim, na transmissão de “tipos verdadeiros do carácter de seres humanos”³⁸, significado que, pela dramatização ou leitura de um *mythos*, se apresentava, cristalino, ao juízo moral do espectador ou do leitor — embora nada de importante resultasse, como quer que seja, do exercício desse juízo nas suas vidas morais fora do teatro. Alguém poderia assim perguntar se ficariam, deste modo, para Aristóteles, privados do prazer das tragédias, os clientes (usando uma expressão de Iris Murdoch) para os quais, por razões de natureza moral, não é por não ter agido intencionalmente que Édipo é digno de pena, mas antes pela maneira como, apesar disso, não se exime às consequências da sua acção. Na verdade, imaginar que a mera prova de pureza intencional suscitaria a compaixão de espectadores pareceria tornar ornamental o próprio facto de Édipo assumir a culpa pelo que fez, acrescentar-se-ia. Para Else, pelo contrário, a “cegueira auto-infligida [de Édipo], o seu transe de sofrimento e remorso ao descobrir a verdade,” não é uma manifestação de nobreza ou de responsabilidade, mas “o que por fim nos assegura da sua ‘pureza’ e nos faz soltar as lágrimas”³⁹. Não sendo realmente ornamental, a flagelação é para si, todavia, uma simples prova de inocência e pureza intencional. Noutro vocabulário, mais corrente, essa prova é um simples “factor transitivo ou operacional” da estruturação dos acontecimentos de certos *mythos*. Uma simples prova, mas uma prova necessária. Não adianta objectar que o próprio Édipo, por seu lado e dolorosamente, não

³⁶ Else, *op. cit.*, p. 321.

³⁷ Ainda que o poeta pudesse deturpar os factos em benefício do objectivo próprio da arte — empregando a sua “intervenção criativa”. Else, *op. cit.*, p. 321.

³⁸ Else, *op. cit.*, p. 320.

³⁹ Else, *op. cit.*, p. 438.

estaria de acordo; porque aliás Rei Édipo não é Rei Édipo, mas um tipo incarnado: um significado; uma transmissão do enredo complexo. Mas se dúvidas restassem acerca da ignorância de Édipo, o “espectador” de Else não hesitaria em castigá-lo, sobrecarregando-o, para não entupir lágrimas e também por razões deliberativas, epidícticas e forenses, com a necessidade de semelhante prova.

Em qualquer caso, a resposta à pergunta anterior (sobre a possibilidade de certos espectadores poderem discordar da razão pela qual Édipo seria digno de pena) seria contudo, “não e, pelo contrário,” poderia Else aliás ter explicado, “a mensagem ‘emitida’ pela ‘consciência’ do cliente seria, no fundo, simplesmente outra”. Mas assim estaríamos, é claro, a dissociar a imediação, ela mesma moral, entre a noção de “consciência” e a sua, de Else, embora incipiente e apenas ilustrativa, noção de “boa pessoa” — imediação para a qual Aristóteles, na *Poética*, acrescenta-se, não nos dá, afinal, qualquer pista significativa. Seja como for, valerá a pena acompanharmos de perto o resto do “argumento” acerca da maneira como a catarse opera, e sobre como se obtém, por conseguinte, o prazer próprio das tragédias. E com efeito, veremos que, para Else, este é obtido “por conseguinte”.

Nas suas palavras, sendo no fundo “um processo levado a cabo no material emocional da peça mediante os seus elementos estruturais,” a catarse é conseguida, acima de todos esses elementos, “pelo reconhecimento. Pois o reconhecimento”, explica-nos também, “é o volte-face, para usar um neologismo vulgar mas expressivo; ou, numa figura mais convencional, é a alavanca na qual a estrutura emocional da peça se equilibra”⁴⁰. Explicando em detalhe aquilo em que consiste, a seu ver, o reconhecimento (*anagnorisis*), o autor oferece-nos uma descrição, de novo, microscópica, graficamente morfologizadora do conteúdo da *Katharsisfrage*. O que se descreve agora é uma justificação para a plausibilidade conceptual de traduzirmos o uso de *katharsis* na definição de tragédia do capítulo 6 por “purificação” no sentido estrutural especial, com o qual por esta altura estamos já

⁴⁰ Else, *op. cit.*, p. 439.

familiarizados. Mais precisamente, a seguinte explicação pretende elucidar a partícula da definição designada por “levando a cabo”. Ora, o reconhecimento, segundo Else, é

(...) um mecanismo estrutural que torna possível ao herói provar que ele de facto agiu [na ignorância] e portanto merece a nossa compaixão. No caso de *Rei Édipo*, a sequência seria: (*pathos*, i.e. um erro horroroso, intrinsecamente [poluído], mas praticado na ignorância →) um aumento proporcionado do horror enquanto nos aproximamos do clímax → reconhecimento, desfazer (reverter) a ignorância → sofrimento e remorso do agente, certificando a ignorância como causa do erro e o erro como [poluído] → compaixão (→ prazer trágico)⁴¹.

Na explicação anterior, verificamos que duas unidades do mecanismo estrutural designado por “reconhecimento” se encontram entre parênteses⁴². No segundo caso, o que mais nos interessa, “os parênteses indicam que não podemos ter exactamente a certeza do modo como opera ‘o prazer peculiar das tragédias’⁴³. Pelo menos por enquanto; é aliás para resolver esta zona de obscuridade do seu argumento, para a qual temos vindo a chamar a atenção, que Else nos reserva, páginas depois, uma tentativa de conjugar, por fim, os dois factores que concorrem na derivação desse prazer por espectadores. Nos últimos parágrafos, tentámos descrever com alguma minúcia o modo como (1) a compaixão e o temor seriam, segundo o argumento de Else, suscitados pela apresentação à deliberação dos espectadores e dos leitores das tragédias de um caso como o de Édipo⁴⁴. Recorde-se que estivemos, desse modo, a descrever somente particularidades de imitações trágicas. Num resumo mais fiel, com algumas indicações porém inesperadas,

Dissemos que a purificação do *pathos*, isto é, a exculpação do motivo do herói como uma intenção poluída, resulta do nosso sentimento de compaixão por eles. A compaixão deve ser

⁴¹ Else, *op. cit.*, pp. 438-439.

⁴² A primeira unidade parentética “significa que, neste caso, [o de Édipo], o *pathos* toma lugar antes de a peça ter começo”.

⁴³ Else, *op. cit.*, p. 439.

⁴⁴ No outro único caso remanescente com o qual podemos comparar a teoria do enredo complexo, Else observa: “Devemos realçar que não se pode esboçar qualquer esquema generalizável para todos os enredos, mesmo para todos os enredos complexos. Como tal, na *Ifigénia entre os Tauros*, a inter-relação e a sequência dos elementos é consideravelmente diferente. Aqui, o *pathos* reside (...) no começo da peça, a compaixão e o temor são suscitados de uma forma mais ou menos concorrente, e o reconhecimento e conseqüente evitar do *pathos* canaliza os nossos sentimentos num sentido diferente.” Else, *op. cit.*, p. 438, n. 102.

autorizada pela razão antes de poder ser libertada. A compaixão e o temor são em si mesmos dolorosos, como qualquer emoção normal; de que maneira podem então dar prazer?⁴⁵

Consultar a própria consciência pareceria, como vimos, um modo vago de mais de definir a forma de nos apiedarmos de Édipo. Permitir-nos-ia inferir que o seu motivo tinha sido impoluto, embora a sua acção o não fosse; mas a explicação careceria de fundo lógico. Ora, com o “aumento proporcionado do horror enquanto nos aproximamos do clímax”, pareceria haver, para Else, um avolumamento de índices de compaixão, o qual, tomadas literalmente as suas explicações sobre a auto-flagelação de Édipo, de que falámos, poderia ter nos espectadores um correlato fisiológico, um potenciamento lacrimal, por assim dizer, que apenas consumada a derradeira prova de inocência do “herói”, poderia, a par da compaixão, ser libertado. Temos razões empíricas para levar a sério a relevância deste correlato. Os seres humanos comovem-se e, por vezes, choram com coisas parecidas com tragédias. E ao condenar “os que, através do espectáculo, não produzem temor, mas apenas terror” (1453^{b9}), Aristóteles aludiria, de acordo com alguns comentadores, “à história segundo a qual teria havido mulheres que abortaram, ao ver entrar em cena as Erínias, em *As Euménides* de Ésquilo”⁴⁶. Curiosamente, a visão de Else acerca do prazer das tragédias aproxima-se, neste aspecto, das versões mais tradicionais de catarse, retrocedendo na opinião de que o prazer das tragédias não seria um efeito. Nesta última explicação é, todavia, acrescentado um novo dado relevante sobre o processo de libertação, o qual seria, segundo Else, “[autorizado] pela razão” — por oposição, claro está, à ideia de que seria um efeito automático. Do seu ponto de vista, a razão autorizaria, por conseguinte, as lágrimas de espectadores sobre Édipo; e isso era possivelmente sinal do prazer próprio das tragédias — tanto nos casos de desfecho tão infausto, como concebivelmente no caso de *Ifigénia entre os Tauros*, em relação ao qual a compaixão e lágrimas derramadas denotariam, pelo contrário, uma forma de satisfação e alívio por se ter evitado uma “desgraça terrível.”

⁴⁵ Else, *op. cit.*, p. 447.

⁴⁶ *Poética*, Valente, A.M. (trad.) p. 63, n. 62. Valente refere-se a: *Vita Aeschyli* 9; Pólux IV.110.

Inspirado por passagens tardias da *Ética a Nicómaco* e anunciando-se, enfim, as esperadas considerações gerais sobre mimese, o segundo factor da produção de prazer por tragédias, Else prossegue o raciocínio:

O prazer é a emoção que se segue, ou um género de enlevo que sobrevém, de qualquer actividade desimpedida;⁽ⁱ⁾ ou talvez seja a actividade.⁽ⁱⁱ⁾ Para além disso, como as actividades diferem em espécie, os seus prazeres também diferem em espécie:⁽ⁱⁱⁱ⁾ cada actividade tem o prazer (...) que lhe é apropriado.

Como podem estas ideias ser aplicadas à tragédia? A tragédia é em primeira instância uma espécie de imitação e deve produzir o prazer apropriado a todas as imitações: um prazer que é (...) basicamente *intelectual*. Mas a tragédia não é meramente uma imitação, mas uma imitação *dramática*, na qual seres humanos representativos e genuínos agem e se nos dirigem directamente. Por conseguinte, o prazer que nos causa *qua* imitação deve ser o mais puro possível. A partir dele aprendemos directamente coisas sobre ‘a vida’ e as pessoas, e apreciamos a lição de um modo proporcionado⁴⁷.

“Mas isto não é tudo”, acrescenta Else de imediato. O resto da sua explicação dirá respeito ao modo como a compaixão e o temor são mais facilmente suscitados (e o autor deduz: intensificados) quando os factos representados se processam contra as nossas expectativas (1452^a1-4) — embora, consumado o reconhecimento, a surpresa patética se nos afigure como uma inevitabilidade lógica⁴⁸. Contudo, o que nos interessa no que acabámos de ler não se prende com a armação lógica da compaixão humana, mas à fonte a que Else recorre para a formular. Estando o prazer peculiar das tragédias ligado de perto àquilo que a catarse faz (e, portanto, ao que a *Katharsisfrage* descreve), o que acabámos de ler

⁴⁷ Else, *op. cit.*, pp. 447-448. O autor refere os capítulos 4 e 5 do livro 10 da *Ética a Nicómaco*: (i) 1175^a12-1176^a29; 1175^a21; 1175^a31; 1175^b14; 1175^b21-27-28-30; 1176^a4. (ii) 1175^a19; (iii) 1175^a21-28.

⁴⁸ Segue-se a sua explicação mais pormenorizada. “A imitação trágica é a imitação de uma acção ou actividade, uma [praxis], nomeadamente a de uma acção moldada pelo poeta, e o poeta confere-lhe ou deveria conferir-lhe estruturação, extensão, simetria e unidade na medida apropriada: todas essas qualidades são calculadas para fazer de uma obra de arte uma fonte de prazer. (...) De que modo a compaixão e o temor, que são por si mesmos dolorosos, poderiam dar origem a prazer? A resposta deve ser esta: através de uma forma especial (e não de uma qualidade especial) que o poeta lhes confere por meio da estruturação da sua obra. Em primeiro lugar, a acção deve proceder de acordo com a lei da probabilidade e da necessidade. (...) Mas (...) o carácter lógico da acção não é um fim em si mesmo. Serve apenas de base à estrutura *emocional* de sentimentos na peça. Os conceitos que Aristóteles introduziu desde o início do capítulo 9, em especial o reconhecimento e a *hamartha*, são directamente subservientes deste fim. São elementos estruturais preferíveis porque servem para acentuar a intensidade emocional inerente ao *pathos*. E a catarse pertence ao mesmo sistema de ideias. O todo deste complexo está directamente subordinado ao propósito anunciado em 9.52^a1-4, (...) para tornar o efeito emocional da tragédia não apenas mais intenso, mas mais sólido, fazendo-o brotar de um curso de acção lógico, aparentemente inevitável. A pessoa que cometeu um acto imbuído de horror, mas na ignorância, e que se redime e prova a sua inocência essencial através do seu próprio horror ao perceber o seu erro, lança uma exigência indisputável sobre a nossa compaixão, especialmente se os passos que levam à descoberta do erro, abrindo ao mesmo tempo o caminho à nossa compaixão, estiverem logicamente ligados do primeiro ao último momento.” Else, *op. cit.*, p. 447.

é, afinal, o começo da formulação de uma alternativa à perspectiva tradicional de que a catarse seria um efeito (automático) em si mesmo. O que acabámos de ler é, por isso, a derradeira justificação da tradução estrutural de *katharsis* por “purificação”.

Recapitulando, tinha-nos sido antes sugerido que a catarse seria, por um lado, algo tal que a sua concretização artística se vincula a uma autorização intelectual, a um juízo do espectador, um juízo com poderes executivos sobre a sua (do espectador) compaixão⁴⁹. Com efeito, o “sucesso” de uma tragédia dependeria, assim, de um juízo moral do cliente, para usar de novo esta designação talvez mais neutra de espectador ou leitor. Por outro lado, foi-nos também sugerido que a catarse é uma parte crucial do nexos de conceitos cristalizado no *mythos*; isto é, do significado produzido, numa estrutura lógica (orgânica, una, etc.), pela razão do poeta — o qual, segundo Else, “deve nalgum sentido conhecer o Homem, antes de se aventurar a escrever sobre ele”⁵⁰. A relação destes dois aspectos presume, observe-se agora, um acordo final necessário entre o que o poeta e a razão comum do público entenderiam, afinal, por “Homem”. Mediante a catarse, vista como factor operativo do *mythos*, o “Homem” revelar-se-ia pois, aliás impoluto, no significado de uma “tragédia” perfeita ou, aliás, no mais perfeito dos espécimes quer concebidos, quer concebíveis. É literalmente a revelação de uma forma o que, para Else, a catarse faz, na melhor poesia. E apenas assim, reabrindo as portas à irmã libertina da metafísica, poderia, por último, o prazer das tragédias ser obtido. Mas para que tal se desse, e como o autor defende ao longo de todo o argumento, pelo conjunto de razões que temos vindo a apresentar, seria preciso redescrever por completo o significado da *Katharsisfrage*.

Nada nos capítulos 1 a 5 nos ofereceria a mais ínfima pista acerca do significado de *katharsis* num argumento embora unificado; significado o qual, como tudo de resto na

⁴⁹ A compaixão de que resulta, é muito útil lembrar, a purificação (*katharsis*) do *pathos* (o acto destruidor poluído tornado inteligível como um caso de *hamartha*, mediante o reconhecimento).

⁵⁰ O que, explica Else, “não é a resposta Platónica ao problema da irresponsabilidade do poeta; mas é uma resposta platónica” na medida que, sugere Else, “(...) Aristóteles, tal como o seu mestre, requer que o poeta frequente a escola e se discipline; apenas, essa escola não é a Academia mas a cena ampla da própria vida, e a disciplina requerida não é a metafísica.” Else, *op. cit.*, p. 321, itálico do autor.

mesma oração, fora extraído, pela abstracção da teoria do enredo complexo, a partir do conteúdo dos capítulos 11 a 14, e sobretudo dos dois últimos, 13 e 14. Assim, recordemos ainda, a oração da catarse seria, hipoteticamente, uma correcção de Aristóteles da definição de tragédia avançada no capítulo 6. O facto de esta revisão lançar uma nova luz sobre a descrição teleológica do capítulo 4, acerca da emergência “histórica” da tragédia, desde o ditirambo, até atingir a sua forma própria, nada mais significaria do que a comprovação da prioridade de uma intuição geral de Aristóteles sobre a exploração intelectual da *Poética* (a de que as coisas só estabilizam ao atingir o seu *telos*). E a tudo isto acrescentámos que, sendo o argumento da *Poética*, para Else, um todo lógico unificado, resultaria, num sentido hermenêutico geral, o paradoxo de existirem, nos capítulos 1 a 5, antecedentes lógicos (e não textuais) para o significado da *Katharsisfrage* por si oferecido. E é útil repeti-lo agora por menos palavras. O entendimento estrutural de catarse caracteriza-se, no ponto de vista do “argumento”, por fazer revelar e, em simultâneo, fazer fechar o significado de uma tragédia, obrigando a razão do espectador a autorizar o sentimento de compaixão pelo “herói”, absolvendo-o do acto imbuído de horror que cometera na ignorância. Sucede porém agora, como vimos, que é pelo mesmo governo da razão que obtemos o prazer especial das tragédias. Assim,

(...) o ‘prazer especial’ da tragédia — isto é, da melhor tragédia — nem é simplesmente intelectual, nem simplesmente emocional, mas enraíza-se em ambos os domínios. É um prazer que brota da emoção, mas de uma emoção autorizada e libertada por uma estrutura da acção intelectualmente condicionada. A emoção flui sem impedimento *porque* quando a sentimos, sentimo-la como justificada e inevitável. (...) E para além disso, e é este o nosso último ponto — o prazer não é automático, mas precisa de ser *produzido* pelo poeta, através da estruturação da sua obra. É esse o sentido de [“deve ser criativo”] em 53^b26. Quer o poeta use um enredo tradicional, quer invente o seu próprio enredo, deve fazê-lo (...) de modo a que o *pathos* possa ser purificado, a nossa compaixão e temor libertados, e o prazer trágico atingido. *Como* deve fazê-lo é uma questão avançada [em 53^b26-54^a9]⁵¹ (...) passagem da qual inferimos o indício de uma inter-relação entre *pathos*, reconhecimento e catarse; (...) é esta a explicação de Aristóteles

⁵¹ 1453^b26-1454^a9: “(...) o poeta deve ser criativo e usar bem os dados tradicionais. Explicaremos de uma forma mais clara o que entendemos por usar bem. A acção pode desenrolar-se com conhecimento e consciência das personagens, como faziam os antigos poetas e como Eurípides também representou Medeia a matar os filhos. As personagens podem ainda praticar uma acção terrível na ignorância, vindo mais tarde a conhecer a relação de parentesco, como no *Édipo* de Sófocles. Este é um caso que está fora da acção da peça, mas pode estar inserido na própria tragédia (...). Um terceiro caso possível é alguém, por ignorância, pensar fazer qualquer coisa de irreparável, mas descobrir o parentesco antes de agir. E dentro deste campo não há outras possibilidades (...)”.

[acerca de] 53^b13-14⁵². A tarefa do poeta de suscitar as emoções trágicas e o prazer que delas brota é uma tarefa da construção⁵³.

Este prazer é, portanto, produzido e não automático. Todo o argumento de Else fora elaborado nesta direcção correctiva das leituras morais e terapêuticas, vagas e erróneas, da *Poética*. E devido a esta “tarefa da construção”, “aprendemos directamente coisas sobre ‘a vida’ e as pessoas” e, desse modo, “apreciamos a lição de um modo proporcionado”. Por isso nos agrada a lição das tragédias. Ora, se o *mythos* é a alma da tragédia, a *katharsis* é, para Else, a alma do enredo. Produzida pela razão do poeta, a catarse é, “*qua* imitação”, factor de revelação do horror e apaziguamento simultâneo. Por palavras mais vívidas, o poeta permite-nos desta forma “sorver o sumo sem morder a casca, por assim dizer. [É-nos oferecido] um *pathos*-em-essência, livre de toda a sordidez sangrenta que de outro modo, na realidade, o acompanharia: uma *ideia* do *pathos*, que cumpre a mesma tarefa da coisa em si”⁵⁴. Em suma, através da catarse aprendemos coisas a partir de imitações de coisas que de outro modo nos repugariam. Ainda que nada na *Katharsisfrage* se associe, como nos é repetido, a seja o que for entre os capítulos 1 a 5, e num esquecimento atípico do *corpus aristotelicum* relevante, o derradeiro *tour de force* de Else garante-nos afinal que a prova final do sentido por si atribuído a “purificação” se faz recorrendo, porém, a duas citações, na verdade quase textuais, do capítulo 4 da *Poética*. Não será preciso uma análise minuciosa das afinidades textuais mais evidentes entre as suas palavras e a complexa passagem do capítulo 4 a que se refere — pois esta, como sabemos, não é uma questão de palavras, mas de ideias.

(...) todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa actividade em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que vendo, aprendem e deduzem o que significa cada uma, por exemplo, este é aquele assim e assim”. (1448^b9-17)

⁵² 1453^b13-14: “E, uma vez que o poeta deve suscitar, através da imitação, o prazer inerente à compaixão e ao temor, é evidente que isso deve ser gerado pelos acontecimentos.”

⁵³ Else, *op. cit.*, p. 449. Itálicos do autor.

⁵⁴ Else, *op. cit.*, p. 451. Itálicos do autor.

O interesse desta inesperada citação de Else do capítulo 4 da *Poética* para o nosso argumento não é, claro está, o de um estudo de fontes. Sublinhar o facto de a sua hipótese filológica acerca de a *Katharsisfrage* ser uma correcção subsequente da definição de tragédia resultar, assim, menos verosímil, não é, também, aquilo que nos importa — embora resulte. Se a última prova necessária de que a catarse não é um efeito automático produzido por todas as tragédias, mas antes um atributo do enredo complexo, cuja tarefa é a razão por que temos prazer com a imitação de coisas de outro modo repulsivas, haverá três saídas. Ou Aristóteles escrevera o capítulo 4 apenas depois de corrigir a definição do capítulo 6, depois de estruturar por inteiro uma teoria do enredo complexo nos capítulos 13 e 14, e a hipótese de Else resulta parcialmente falsa, carecendo de uma revisão filológica — a qual se antevê rebuscada. Ou a *Katharsisfrage* não é uma correcção posterior e possui um antecedente aliás directo no capítulo 4, o qual seria, em última análise, a chave do seu significado — e a hipótese filológica de Else resulta falsa na totalidade.

Ou então, muito mais provável, essa hipótese nada é senão uma consequência de se imputar coerência conceptual a uma nova interpretação e, claro, a uma nova tradução de *katharsis*, na suposição de que esta palavra não denota um efeito automático; e acima de tudo na de que as tragédias, conforme a discussão da *Poética*, não têm efeitos automáticos sobre o público. O que desde logo denota uma posição consciente acerca da necessidade de se interrogar a causalidade adquirida de efeitos de imitações. O nosso interesse pelo lapso de Else relaciona-se com esta última possibilidade. Quer dizer, sob a camada facial de filologia histórica, há no “argumento” uma teoria ou, no mínimo, uma intuição condutora, que se procura provar a todo o custo, e que sobredetermina o resultado da interpretação de factos filológicos. O seu objecto, aliás, não são factos filológicos da composição da *Poética*, mas, pelo contrário, a inteligibilidade da unificação lógica do tratado, na compreensão da qual as perspectivas mais tradicionais estariam, a seu ver, a progredir a passos lentos e em direcções erradas. Onde se lê *Katharsisfrage*, deveríamos ler *vexatio questiones*, traduzindo o

espírito essencialmente correctivo do “argumento”. E no sentido em que a teoria do enredo complexo, que justifica a tradução estrutural de *katharsis*, pretende clarificar o cerne da *differentia specifica* de imitações, a exposição sobre a oração da catarse não se distingue de prolegómenos para uma teoria da mimese. O que o “argumento” defende ser necessário abstrair da *Poética* é assim, em rigor, uma teoria da mimese. Revestida embora por considerações sobre os verdadeiros significado e datação da *Poética*, a hipótese filológica de Else é, antes de mais, um esforço por assegurar a coerência conceptual dessa teoria. Curiosamente, apesar da falsidade mais do que provável daquela hipótese, a noção de que o argumento é um todo com unidade interna parece sair, no entanto, pelas razões que vimos, reforçada.

Seria pois preciso um outro argumento para continuar a defender que a definição de tragédia codifica os termos dessa unidade lógica, tarefa de que se encarregaria, como veremos, Leon Golden, em começo de carreira, poucos anos depois. Entretanto, deixa-se ficar pelo caminho um rasto de generalizações psicológicas infundadas e improváveis, para não insistir na estreiteza de algumas interpretações literárias (como a de *Rei Édipo*, vimos atrás) — atribuídas, de qualquer modo, à obtusidade da lógica de Aristóteles em relação à profundidade da tragédia ática. Não será de mais sublinhar que a desiderabilidade da conjugação entre uma certa tradução de catarse, a suposição de que a *Poética* possui um argumento interno, a incipiente psicologia estrutural de Else e, por último, uma certa teoria sobre mimese, depende ou tende a depender de um sacrifício filosófico. É que da coerência destas ideias entre si parecem resultar, na verdade, formas cada vez menos plausíveis de relacionarmos as considerações de Aristóteles com uma noção viável de “pessoa” — apesar de, no fundo, a *Poética* dizer que as pessoas têm um apelo especial por tragédias.

Seja como for, do malogro da filologia de Else não se segue que as suas intuições acerca de a catarse não ser necessária, assim como sobre vários outros aspectos do tratado, sejam inerentemente falsas. Pelo contrário, a maneira como as parece ter falhado não

apenas é digna de interesse, como exhibe, de forma ostensiva, os contornos de um padrão crítico partilhado, pelo menos nas últimas décadas, em relação à *Poética*. E do facto de a sua hipótese acerca da *Katharsisfrage* se ter revelado inverosímil, não se segue, também, que, no caso contrário ela fosse só por isso verdadeira.

Com efeito, a imputação de coerência entre uma tradução daquele uso de *katharsis* com a descrição de uma teoria da mimese, pouco andou longe, muitas vezes, nessas décadas, da procura de um certo tipo de verosimilhança, numa forma ela mesma mimética de se descrever o tratado. Assim parece suceder, pelo menos no sentido geral em que traduzir é uma das espécies legítimas de mimese, para a qual não há teoria, nem qualquer método fixo. Cada texto é um caso e, noutro sentido, o mesmo texto é um caso sempre diferente para cada tradutor. Por motivos de estrita conveniência, são na realidade imponderáveis os modos repetíveis mas nunca gerais que adquirimos, pelo hábito, para resolver problemas de tradução. E por muito que os tradutores de Aristóteles e, em especial, os da *Poética*, presumam a exequibilidade de apurar uma tradução perfeita, ou a mais perfeita possível, a prática parece no entanto demonstrar que uma tradução perfeita e inteiramente satisfatória, se existir, não será consensual. Para nosso benefício, a razão para que isto suceda está relacionada com uma parte daquilo que é, dirá alguém, a natureza própria desta actividade, em particular evidência na tradução das obras de Aristóteles. Isto é, ao traduzir Aristóteles, o que se pretende, como a oração aliás indica, é a mais aproximada descrição e clarificação de um *pensamento*, uma coisa que excede o significado de quaisquer tratados particulares.

A poesia, diz-nos a *Poética*, não se define pela produção de versos (1447^b16-22), mas pela imitação de uma acção, de uma estruturação de acontecimentos. Analogamente, o que se procura reproduzir, para não dizer imitar, ao traduzir a obra de Aristóteles, não é a sua prosa, mas um pensamento manifesto, ou conservado, na prosa. O que se procura traduzir não é apenas *texto*, mas o sentido do texto — razão por que a prática da tradução de certos

textos clássicos não se distingue de comentários desses textos. Conforme a degradação filológica dos objectos traduzidos, a tentativa de reconstrução de sentido permite reparar, com maior ou menor sucesso, a camada de prosa descontínua e por vezes distorcida que nos acabou por chegar. Aquilo que se faz ao traduzir a *Poética* parece não ser, por isso, diferente, a não ser talvez em grau, do que se faz ao interpretar o fragmento isolado de Anaximandro, por exemplo; o que nos lembra, na verdade, que é também um comentário em si mesmo o que se faz ao traduzir quaisquer outras obras de Aristóteles. Esta prerrogativa deu lugar a modos mais ou menos rígidos de aristotelianismo e, também pelo hábito (o que para Aristóteles significa, como se sabe, por imitação), esses modos originaram aquilo que pareceria uma série de preconceitos técnicos em relação à exegese da sua filosofia, assim como um cânone aristotélico.

Perde-se por vezes de vista que ambos, métodos e cânone, não se seguem de qualquer deliberação de Aristóteles ou de qualquer imposição normativa, mas de uma longa história de explicação sistemática, encetada por S. Tomás de Aquino e perseguida, afinal, por uma extraordinária teoria de imitadores. Por camadas cronológicas, a passagem da história da filosofia pelo tronco da tradição, nas suas inflexões modernas, imprime-se, no entanto, de maneiras reconhecíveis. No que respeita à *Poética*, e começando pelo facto de defender que o tratado deve ser interpretado *out of itself*, “a partir de si mesmo”, Else é um caso ímpar de lucidez na aplicação cega de um vocabulário corrente e, afinal, exterior à *Poética* — e a sua influência, poucas vezes reconhecida, marcará a camada em que ainda nos encontramos. O mais interessante, todavia, é a forma como o estruturalismo apenas se sobrepõe, nas suas análises, a uma maneira de interpretar a *Poética* a partir de si mesma acerca da qual Else não estaria totalmente consciente. No sentido em que se esforça por traduzir o pensamento de Aristóteles com cada vez maior clareza, reproduzindo-o, o seu exemplo é o de um caso mimético por excelência. Antes de prosseguirmos, será assim de toda a utilidade teórica comentar um aspecto inusitado mas nada secundário do seu

“argumento”, a arrumação gráfica do livro, a qual tem efeitos teóricos e cujo intuito manifestamente mimético nos reserva um panorama inesperado sobre o que, para concluirmos este capítulo, o autor entende pelo significado dos usos de *mimesis* na *Poética*.

3.

Else justifica a apresentação gráfica do “argumento” como sendo a melhor solução prática para o seu método, uma “análise linha-a-linha do argumento de Aristóteles”⁵⁵. Vemos, assim, em primeiro lugar, as secções do texto grego da *Poética*, separadas por conveniência e com modificações “necessárias ou desejáveis” em relação à segunda edição de Rostagni (1945)⁵⁶. Em segundo lugar, surge o mesmo lema traduzido para inglês de um modo “o mais rigidamente literal”. E de seguida, em terceiro lugar, oferece-se um comentário mais aprofundado de cada secção traduzida. No entanto, observe-se que a análise detalhada de cada secção (aquilo que surge em terceiro lugar) parte, de acordo com o autor, da edição de Rostagni, o original “*standard e aceite*”:

O leitor deve ter em mente (...) que em cada um dos casos *o texto grego antecipa a análise que o segue*, i.e. dá corpo às modificações textuais que emergem da análise como necessárias ou desejáveis, enquanto *a análise propriamente dita parte da versão standard aceite do texto*. [itálicos do

⁵⁵ *Ibid.* p.vii. Else oferece uma “análise linha-a-linha”, à qual se presta a tradução “o mais rigidamente literal, ao escrúpulo de preservar não apenas a extensão e a estrutura original das frases de Aristóteles, mas as suas exactas *núances* e torções.” “Por outro lado,” acrescenta Else, “a versão oferecida é completa até ao ponto de ser profusa. A tradução de palavras e orações é feita no sentido de ‘arrancar’ o máximo das suas conotações — numa sobre-tradução, porventura — (...)”, p. xvi. E contudo, os seus esforços não pretendem ser “lidos por si mesmos, como uma ‘tradução’ da *Poética*.” Else sugere que uma *tradução* no verdadeiro sentido, uma que capturasse o *todo* do argumento, não poderia ser “tão literal como esta”, p. xvi. A congruência da literalidade perseguida nesta obra, provisória em relação a uma futura tradução definitiva, não alcança, porém, de um modo satisfatório, segundo o autor, a “consistência na tradução de termos-chave” embora “alguma consistência tenha sido procurada (...) mas não ao ponto de uma repetição mecânica.” Assim, com excepção dos já referidos cinco capítulos e meio dispensáveis, o livro “analisa o todo da *Poética* capítulo a capítulo e linha a linha (e a numeração dos capítulos é a da própria *Poética*).” Else, *ibid.* p. ix.

⁵⁶ A sua preferência pela versão de Rostagni prende-se, em parte, com o facto de, para este, assim como para Fyfe, “temor” e “compaixão” não referirem “emoções” ou “paixões” no espectador, mas “*acontecimentos* patéticos e atemorizadores da peça”, isto é, uma espécie de vividez “*inscrita nos acontecimentos*”, i.e., um atributo da tessitura do enredo, 14. 53^b13.”, *op. cit.*, p.229 (itálico do autor).

autor] (...) Se este procedimento parecer maçador ou confuso, era a única maneira prática, de evitar imprimir-se cada lema, e a tradução que o acompanha, duas vezes⁵⁷.

Literalmente tomada, a explicação sugere pois que a ordem da apresentação gráfica do argumento é a inversa da maneira como o autor pensou ou do modo como se diz que procedera. Poderíamos duvidar da aplicação disciplinada desta regra de método que, por razões talvez mais artísticas do que retóricas, o autor assevera possível. Raramente sucede. Em qualquer caso, sermos prontamente pirrónicos quanto às aspirações a tal triunfo da vontade deitaria contudo a perder a revelação de aspectos inesperadamente esclarecedores acerca do “argumento”. Em vez disso, leve-se a sério a sugestão de que, para evitar contaminações hermenêuticas indesejáveis, Else começou de facto pelo original; comentou apenas o original; traduziu o original seguindo a interpretação que fez de seguida e a de que, em último lugar, somente, aventurou alterações ao texto grego. Quanto a este, plausivelmente deturpado por leituras erróneas do passado, nada haveria a fazer, a não ser tentar melhorá-lo. Este regresso ao original ficou também a dever-se à paralisação dos estudos sobre a *Poética* na sua própria época, de que já falamos, relacionada com as duas *vexatio questiones* da incompreensão do tratado, a qual a sua leitura de perto pretendia resolver. Daí então que a consequência derradeira deste método — trabalho reservado para uma segunda fase do seu projecto, a concretizar-se no futuro e encetada, a propósito, no ano académico que precedera a publicação de *Aristotle's Poetics: The Argument* (1956-57) — seria fazer uma “re-colação completa dos manuscritos gregos da *Poética*, como primeiro passo para reexaminar as complicadas e controversas questões da história do texto”⁵⁸.

No efeito de acabamento oferecido por uma análise linha-a-linha, seguindo a ordem de aparecimento dos capítulos no original, está a intenção de reproduzir, de uma maneira mais fiel do que o costume, os progressos e as hesitações do pensamento de Aristóteles,

⁵⁷ Else, *op. cit.*, p. ix.

⁵⁸ Acrescente-se que uma “nova edição crítica — uma consumação fortemente desejável, apesar de uma série de grandes traduções surgida nos últimos cem anos — deve ser baseada num completo re-exame das evidências dos manuscritos e da história do texto.” Else, *op. cit.*, p. x.

tentando imitá-lo em fazer um argumento com a mesma ordem de exposição. Pode ser que “[seja sempre preciso] fazer conjecturas, ou pelo menos fazer escolhas baseadas na nossa própria compreensão da lógica interna da obra”, mas o propósito não deixa de ser, em última análise, o de “penetrar, através do texto, na mente e no espírito do autor”⁵⁹. Else pareceria querer desta forma reescrever a *Poética* pela raiz, traduzindo-a. No entanto, apesar da aparência de uma tradução parcial comentada, é rejeitada de começo a autoria de uma tradução propriamente dita.

Não é todavia por mera prudência institucional ou por questões de forma que as suas traduções não são apresentadas como uma tradução. O que Else pensa estar a fazer é, na verdade, uma coisa talvez diferente — embora não o afirme e pese estar enganado a respeito dessa diferença. Uma tradução propriamente dita precisaria de ser “menos literal”⁶⁰ do que a mera soma do significado do conjunto de secções traduzidas, porque o interesse particular das secções traduzidas seria conseguir obter uma certa “consistência na tradução de termos-chave”. Com base neste trabalho, seguir-se-ia uma re-colação inadiável de toda a *Poética*, como vimos. Mas para sermos mais exactos, a “consistência na tradução de termos-chave” pretendia sobretudo capturar a estrutura do argumento lógico unificado da *Poética*. A diferença, pois, estaria no objecto das suas interpretações e traduções. Aquilo que se procura traduzir no livro de Else não é a superfície textual da *Poética*, mas antes o seu argumento lógico suposto — a sua estrutura. Descrever com a maior exactidão possível a consistência entre termos-chave seria, assim, um modo de obter a descrição da estrutura da própria *Poética*.

A superfície textual do tratado em grego colocaria, como se imagina, inúmeros obstáculos práticos a este projecto. No entanto, a intenção de Else não seria, pelo menos em sentido próprio, traduzi-la. O seu único intuito presente era, aliás, emendá-la. Só após

⁵⁹ Else, *op. cit.*, p. x, xii.

⁶⁰ As traduções que oferece são apenas, lamenta Else, “‘*working versions*’, visam uma exactidão gramatical (...) e o resultado é uma complicação que seria intolerável, mesmo para uma versão tão literal como esta.” Else, *op. cit.*, p. xvi.

esta operação preliminar de limpeza poderíamos traduzir definitivamente a *Poética*. E seria forçoso fazê-lo, visto nenhuma das traduções da *Poética* para línguas modernas fazer verdadeira justiça ao “argumento” — tal como Aristóteles, segundo Else, o concebera originalmente⁶¹. Por duas ocasiões, eventuais lapsos de exasperação, o autor lastima e reitera, no entanto, que acerca da *Poética* “não se pode fazer tudo de uma só vez”. Aquilo que Else queria na realidade dizer era, pelo contrário, que, acerca da *Poética*, se *pode* fazer tudo de uma só vez. Removidos todos os problemas preliminares de superfície (a exequibilidade de cuja tarefa jamais suscitara dúvidas — talvez afinal porque “os críticos e os filólogos não são homens que se acobardem pela falta de evidências”)⁶², esperar-nos-ia podermos contemplar de uma só vez a estrutura lógica do “argumento”. Mas de qualquer modo, remover todos os problemas de superfície seria já, observe-se, uma tradução propriamente dita da *Poética* — por muito longa ou atípica que a sua apresentação pudesse parecer. Deste ponto de vista, o autor estaria equivocado em relação àquilo que a sua reconstrução do “argumento” prometia.

Considerando, no entanto, apenas o que Else afirma pretender — reconstruir o “argumento” mediante uma descrição consistente entre termos-chave (e temos razões muito fundadas para crer que estes se referem, afinal, a *mimesis*, *pathos*, *hamartia*, *anagnorisis* e *katharsis*), é-nos explicado com sensatez que, apesar de tudo, o não procurara fazer “ao ponto de uma repetição mecânica. O próprio Aristóteles preserva uma licenciosidade sã nestas matérias e um tradutor pode invocar semelhante privilégio”⁶³. Ora, pela segunda vez, o nosso caminho é cruzado por esta curiosa especificação técnica. Ao caracterizar a estrita recuperação de antecedentes da definição de tragédia do capítulo 6, lembre-se agora que,

⁶¹ Ironicamente, o “argumento” tal como Aristóteles, segundo Else, o concebera pareceria ser a reencarnação reparadora, e talvez a última, do espírito de Lodovico Castelvetro na crítica da *Poética*. Num sentido programático, dir-se-ia que o intento mais genuíno dos trabalhos de Else fora, em suma, o de aperfeiçoar uma tradução encetada na realidade quatro séculos antes, com um título presciente: “*La Poetica d’Aristotele Vulgarizzata et Sposta*” — o que Else pretende reconstruir é uma versão da *Poética*, a propósito, “emendada segundo o original & a mente do autor”.

⁶² Else, *op. cit.*, p. 225.

⁶³ Else, *op. cit.*, p. xvi.

excepção feita à *Katharsisfrage* — o que por esta altura sabemos ser falso — “nem sempre a palavra ou a oração exacta se encontrava expressa (...) [porque a] definição de Aristóteles não está montada mecanicamente a partir de frases antes usadas”.

Não admira assim que a sua reconstrução do “argumento” invoque “semelhante privilégio”. A procura de uma consistência entre termos-chave imita, nesse sentido, a hipotética recuperação de antecedentes por Aristóteles, subordinando ambos os gestos à suposição da existência de uma estrutura lógica unificada. Este padrão é interessante de mais para o reduzirmos, no entanto, às explicações oferecidas pelo autor. Poderíamos pois perguntar, por exemplo, a que modo de consistência se opõe essa repetição mecânica. Uma resposta a esta pergunta poderá estar no modo como a *Katharsisfrage* tinha sido redescrita de acordo com a “teoria do enredo complexo”. Quer dizer, a resposta certa talvez seja: a repetição mecânica opõe-se a um modo organicista de descrever uma consistência entre termos-chave. Auto-contraditória porém, a hipótese filológica de Else, de que resulta uma descrição orgânica da *Katharsisfrage*, consistia numa tentativa de dar coerência à relação entre a sua tradução estrutural de *katharsis* e uma teoria da mimese. Torna-se agora mais clara a razão pela qual a procura de uma consistência entre termos-chave é, na verdade, um requisito obrigatório desse projecto. Procura-se fazer uma descrição orgânica porque a “teoria do enredo complexo” é caracterizada de um modo organicista. De qualquer modo, observe-se que a “teoria do enredo complexo”, tal como a descrição de uma consistência entre o uso de certas palavras na *Poética*, que justifica a teoria, são elas mesmas, como se percebe, interpretações do tratado. Curiosamente, no entanto, mas sem que se perceba ao certo porquê, as interpretações do tratado tendem a ser orgânicas em si mesmas. Esta não é uma característica exclusiva das análises de Else, é bom notar. Mas restringindo por agora o caso a Else, ao procurarem ser orgânicas, as suas descrições tendem a confundir três coisas na procura de uma inteligibilidade orgânica. A montagem textual da *Poética*; aquilo de que o texto da *Poética* fala; e interpretações daquilo de que o texto da *Poética* fala. Haverá alguma

razão, afinal, para que as nossas interpretações da *Poética* devam ser, não exactamente organicistas, mas orgânicas em si mesmas? Para clarificar esta interrogação, podemos tentar perceber o que acontece quando assim se procede, começando pelo exemplo de Else.

Por um lado, uma interpretação orgânica tende a imputar organicidade à própria *Poética*, descrevendo-a como um todo unificado por dentro, por assim dizer. É como se, na verdade, a estruturação do *mythos* segundo Aristóteles servisse de modelo à estruturação interna do tratado: como se a sua putativa sistematicidade imitasse a coerência do *mythos*. A degradação filológica seria possivelmente um mero obstáculo da percepção mais nítida dessa coerência interna. Mas por outro lado, aquilo que está a ser dotado de organicidade, ao tomar como modelo técnico predicados da estruturação de enredos, são antes de mais, no caso presente, as próprias interpretações de Else. E o modelo de organicidade emulado parece ser definido pelo seu próprio entendimento da estruturação de um enredo trágico complexo. Dito por outras palavras, Else faz com a *Poética* aquilo que, segundo diz que Aristóteles diz, os poetas fazem com enredos. Assim, enquanto para Else as tragédias serviriam, como vimos, para a revelação mais límpida de uma forma pura (e.g. o “Homem”, o “*pathos*-em-essência”), a sua descrição da *Poética* serve para revelar o “Argumento”. Emendar a superfície textual da *Poética* é, assim, no sentido estrutural literal, uma forma de catarse, que daria inteligibilidade à intenção de Aristóteles, revelaria o argumento e fecharia o seu significado. E como forma de catarse, para além disso, implica a defesa de uma teoria da mimese, a qual, significa, pelas razões anteriores, a defesa de uma maneira certa e unívoca de interpretar o tratado e, com efeito, uma maneira certa e unívoca de o traduzir. Não admira, desse ponto de vista, que o autor caracterize todos os esforços da tradição como exemplos de *hamartia*, por assim dizer. Nas suas palavras, a interpretação aceite — tudo o que se fez, na ignorância, desde o Renascimento e, sobretudo “no último século” (a contagem de Else começa, na verdade, em Jacob Bernays) — “falha o alvo por

completo”⁶⁴, *wide of the mark*. E é a sua própria catarse, aplicando a aceção proposta, o que confere completa inteligibilidade a quaisquer erros cometidos no passado, procurando revelar, purificado, o “argumento”. Curiosamente, este gesto organicista é operado por uma analogia que, para todos os efeitos, apenas uma descrição poderia expor ou tornar visível; uma analogia entre o conteúdo de uma interpretação da *Poética* e o modo como essa interpretação da *Poética* se procura afirmar — e uma analogia da qual, para além disso, Else poderia nem estar consciente, ou cujo controlo estaria, talvez, fora do seu alcance. Esta última ideia constitui a primeira razão por que a teoria da mimese inacabada para qual é empurrado, em qualquer caso, pelo seu “argumento”, não pareça, como veremos de seguida, ter saída.

Embora pareça resultar inviável, as intuições de Else acerca dos usos da palavra *mimesis* na *Poética* são, diga-se de novo, de absoluto interesse para a nossa discussão. Segundo observa, Aristóteles ter-se-ia interessado por *poiêtikê technê* como uma actividade construtiva de poetas — e o seu interesse dessa actividade seria, sugere também, apenas secundário. Repare-se que “construtiva” significa aqui “criativa”; a técnica denotaria um conjunto de operações ou construções mentais, no sentido em que a estruturação do *mythos* seria, como vimos ao longo deste capítulo, nos termos de Else, uma projecção da mente do poeta. Seria uma racionalização de certas acções. O *mythos* trágico complexo seria, assim, um êxito extremo da criatividade de certos poetas no contexto de um género literário. Em si mesma, esta actividade criativa seria um trabalho de mimese, no sentido em que a tragédia é a imitação de uma acção. E a perfeição técnica da concretização poética de produtos dessa actividade diferiria, como sabemos, apenas em grau. O grau máximo de perfeição técnica implicaria, pois, o conseguimento de um nexo de conceitos particular (*anagnorisis*, *hamartia*, *pathos*, *katharsis*), da qual faria parte constitutiva e essencial a catarse como atributo do enredo — contra aquilo que se sempre acreditáramos. A par da

⁶⁴ Else, *op. cit.*, p. ix.

internalização da catarse no enredo, internaliza-se também o *mythos*, o qual passa a ser tomado como uma capacidade psicológica. Isto é, para eliminar os problemas metafísicos relacionados com efeitos sobre espectadores, a mimese passa a ser uma coisa puramente mental. Se tudo depender da criatividade do poeta, e se a catarse é atributo de apenas certos enredos, ou instanciações de enredos, cuja estrutura reúne certas características, apenas algumas tragédias (apenas as “mais perfeitas”) representariam a catarse, num complexo conceptual produzido pelo poeta. Todos os problemas, ou aliás todas as supostas vantagens estéticas, morais e políticas apontadas tradicionalmente à *Poética* ficariam, em suma, resolvidas e removidas, por serem, afinal, falsos problemas — isto é, falsas vantagens. E internalizando a catarse, a correcção lógica do argumento de Aristóteles pareceria inapelável. Semelhante explicação teria o apelo de, por razões puramente lógicas, o “argumento” de Aristóteles (quer dizer, o de Else) parecer resultar verdadeiro para todos os casos de “tragédia”, cujo sucesso técnico não precisaria de ser verificado por qualquer descrição da natureza psicológica ou moral de uma entidade conceptualmente tão esquiva como o “público”.

Poderia objectar-se, porém, que a explicação oferecida tem a desvantagem de deixar todo o “argumento” à mercê de uma descrição da natureza psicológica de uma entidade analogamente tão esquiva como “público”, a criatividade do poeta, na qual Aristóteles não estaria, em primeira análise, disposto a confiar totalmente — na medida em que, para todos efeitos, a criatividade não chegaria para produzir uma “tragédia” de enredo complexo, sendo preciso para isso, como sabemos, a descrição de uma *technê*. Mesmo no sentido mentalista que Else atribui a técnica, o mero facto de Aristóteles ter procurado racionalizar essa operação da criatividade sugere a necessidade de a fixar numa descrição inteligível. Neste sentido, os poetas não teriam controlo sobre as condições da produção de todos orgânicos inteligíveis e com certas características; neste sentido, a técnica estaria fora do seu alcance; neste sentido, aquilo a que se chama “enredo complexo” ou “tragédia mais

perfeita” não depende racionalmente da vontade de qualquer poeta; neste sentido, a catarse não poderá ser, ao contrário do que Else supõe, produzida pela *razão* do poeta.

O facto de a catarse estrutural, “*qua* imitação”, não depender de uma operação exclusiva e deliberada da razão de poetas, constitui a mais forte objecção à teoria racionalista da mimese oferecida, da maneira que acabámos de ver, por Gerald Else. Dir-se-ia até: o próprio facto de Aristóteles ter escrito a *Poética* o demonstra. Tal como o *ergon* da tragédia enquanto espécie não está nas mãos de qualquer sucesso técnico individual (e tal como os seus progressos enquanto espécie são prefigurados por Aristóteles como o resultado de uma prática multilateral que foi sendo modificada, com o tempo, pelas marcas deixadas por uma série de inovações introduzidas por diferentes praticantes), o prazer peculiar produzido por tragédias não está nas mãos, ou aliás na cabeça, dos poetas.

Mas por outro lado, recorde-se, para explicar a maneira como aquele prazer seria obtido, Else é forçado a transferir a discussão sobre imitações como operações mentais de poetas para o caso (secundário, segundo assegura) de imitações trágicas como produtos poéticos particulares com uma estrutura característica. E de novo, tragédias concretas bem sucedidas dependeriam de operações mentais de espectadores; o que sendo embora aceitável, se torna no entanto implausível ao supor, como faz, que espectadores, pessoas, controlam pelo exercício da razão a livre circulação das suas reacções emotivas. O que na verdade supõe a ideia extraordinariamente falsa de que as pessoas têm controlo sobre a sua própria razão. Quer dizer, como se houvesse maneira de deliberar a partir de um nível superior ou mais poderoso sobre a maneira como se pensa e como operações racionais devem proceder antes de procederem. Não existe maneira, como aliás as tragédias, o erro de Édipo e a própria noção de anagnórise, assim como a experiência de surpresa associada a esta noção claramente nos mostram.

Para terminar o caso de Else, cujo efeito se prolonga, de modos todavia diversos, na história dos últimos cinquenta anos de crítica da *Poética*, observe-se ainda o nítido

contraste entre esta concepção drasticamente mecanicista da razão humana e a insistência de Else numa descrição orgânica da *Poética* de Aristóteles. Para a *Katharsisfrage* ser correcta à luz da sua teoria; para a definição de tragédia codificar uma relação orgânica e não mecânica da unificação lógica do argumento; e para, em suma, imputar uma certa coerência conceptual entre uma tradução de *katharsis* e uma teoria da mimese, o “argumento” transforma progressivamente os espectadores (e os poetas — e, acrescente-se, o próprio Else e um Aristóteles pseudónimo) em entidades mentais investidas de poderes judicativos sobre os processos da sua própria razão. Para provar estas intuições, Else vê-se obrigado a sugerir alterações ao próprio texto do tratado, de um modo aliás resumido com uma certa injustiça, mas com perfeita limpidez, por D.P. de Montmollin, em 1962, ao afirmar que, talvez por se ter dedicado “a um estudo da *Poética* durante tantos anos (p. xii), o autor envolve-se de uma forma por vezes exagerada nas suas análises e lê no texto coisas de mais. A sua atitude,” acrescenta Montmollin, “parece ser a de que se Aristóteles não disse o que deveria ter dito, então é porque existe algo de errado com o texto e este deveria ser alterado”⁶⁵. Neste sentido, o “argumento” visa apenas cumprir uma função retórica própria, definida *a priori* pelas intuições de Else sobre a inutilidade das descrições de catarse disponíveis. Poderia dizer-se, na verdade, que acabámos de ver uma descrição ergonómica do ponto de vista retórico e, no entanto, incompatível com qualquer noção verosímil de “pessoa”. Quanto à procura de uma correcção ergonómica de argumentos sobre a *Poética*, assim como em relação à influência particular de alguns dos seus argumentos, apesar da sua atitude, ficará de seguida mais clara a razão por que dedicámos tanto tempo ao “argumento” orgânico de Gerald Frank Else.

⁶⁵ Montmollin, D.P. de. *Phoenix*, vol. 16, No. 1, 1962, pp. 57-61.

DEPOIS DO ARGUMENTO

1.

Vimos atrás que para a hipótese filológica de Else sobre o carácter tardio e correctivo da *Katharsisfrage* ser verdadeira, seria preciso demonstrar que Aristóteles escrevera o capítulo 4 da *Poética* apenas depois de a ter escrito — isto é, somente depois de ter revisto a definição de tragédia do capítulo 6. Demonstrá-lo pareceria requerer várias explicações filológicas, talvez demasiado complexas e inverosímeis uma vez que, do ponto de vista em que o tratado possuiria uma organização lógica interna, a definição do capítulo 6 seria, segundo Else, o corolário sintético da narrativa lógica dos capítulos 4 e 5. Este problema pode, é claro, ser dissolvido com facilidade e sem prejuízos filológicos genuínos se imaginarmos, com justificada sensatez, que em nada importa a ordem original da composição da *Poética*. Aristóteles pode muito bem ter escrito o capítulo 4 depois do capítulo 6, ou o capítulo 6 depois dos capítulos 13 e 14; ou pode tê-lo feito por ordem inversa; ou pode tê-los trabalhado ao mesmo tempo em momentos diferentes, revendo as suas posições, mudando de ideias, fazendo alterações necessárias, afinando cada vez mais as suas análises.

Embora não haja absoluto consenso, as próprias evidências filológicas mais fidedignas assim o indicam, mostrando que a composição da *Poética* pode ter ocupado não um, mas na realidade três períodos diferentes do pensamento de Aristóteles — entre 367 e cerca de 323¹. A dissensão académica a esse respeito tem uma história própria, numa análise da qual não pretendemos todavia investir, na suposição de que nada haverá a ganhar

¹ Stephen Halliwell fornece no Apêndice I de *Aristotle's Poetics*, 1986, uma lista exaustiva e pormenorizada dos proponentes das posições dominantes, as quais defendem que a *Poética* foi escrita ou no *Primeiro Período Ateniense* (367-347), ou no *Período Intermédio* (347-336), ou no *Período do Liceu* (335-323/2).

em considerarmos as hipóteses defendidas como mutuamente exclusivas. Pelo contrário, como Myles Burnyeat vantajosamente explicou, referindo-se porém ao método de composição de *De Sensu* e, num sentido geral, à produção material da filosofia da natureza de Aristóteles (em que a *Poética* pode, em parte, ser aliás enquadrada) — “os tratados remanescentes, ao contrário das obras ‘exotéricas’ que Aristóteles enviava para as bibliotecas, permaneciam sempre em sua posse, ficando disponíveis para acrescentamentos, subtracções e outras formas de revisão. Neste sentido, portanto,” comenta ainda Burnyeat, “uma vez escrito, cada tratado é contemporâneo de todos os outros, quer dos que já estavam escritos como daqueles que estariam por escrever”². Apelar a critérios filológicos para descrever a unificação lógica putativa da *Poética* é, desse ponto de vista, ocioso, visto que, se Burnyeat estiver correcto, compreender as revisões de Aristóteles depende de as não tomarmos como revisões, mas em vez disso de as tomarmos pelo seu valor facial. É talvez uma ilusão imaginar que alguma vez fizemos coisa diferente.

Seja como for, o “Argumento” partia de uma convicção oposta acerca da *Poética* de Aristóteles. Procurando fazer uma descrição orgânica da sua estrutura lógica interna, emulando na verdade um entendimento do modelo de *mythos*, não obstante nos referirmos neste caso à sua própria visão estrutural desse modelo, Else parece todavia confundir poesia com historiografia. Como na *Poética* nos é sugerido, os critérios para determinar o princípio, meio e fim de uma história nada mais são do que critérios estipulados, porque cingidos pelo estritamente necessário para fazer de descrições de certos cursos de acontecimentos descrições de um todo, afinal, orgânico. As metáforas de Aristóteles sobre a organicidade das tragédias servem sobretudo para clarificar a sua artificialidade natural, por assim dizer. Analogamente e como, no fundo, qualquer combinação narrativa de filologia com cronologia, a hipótese de Else sobre a *Katharsisfrage* apenas trai a artificialidade da sua própria explicação orgânica; e assim revela-nos mais sobre os motivos das suas

² Burnyeat, M. “Aristotelian Revisions: The case of *De Sensu*”, *Apeiron* 37, vol. xxxvii, No. 2, 2004, p. 179.

próprias estipulações do que, ao invés do que afirma, sobre aquilo que realmente aconteceu ou, em passagens menos triunfantes do argumento, sobre o que poderia ter acontecido. Os motivos das estipulações de Else foram atrás descritos com algum detalhe, culminando na falsidade das suas suposições sobre uma teoria da mimese contida na *Poética*, por prefigurar pessoas como entidades mentais poderosamente dotadas de uma capacidade para controlar e determinar a própria razão. Tais criaturas dificilmente viveriam no mesmo mundo moral povoado por, ainda que livres e educadas, pessoas de outro modo incontinentes e pusilânimes, por exemplo. De qualquer modo, as tragédias teriam por autores e por público, na perspectiva de Else, somente um conjunto de virtuosos muito particular — gente aliás mais virtuosa que *phronimoi*, por dispensar a prática continuada de uma certa vida (do ponto de vista racional e moral, seriam seres acabados). A não ser que na *Poética* Aristóteles defendesse (e diga-se que jamais defende) que as tragédias deveriam estar reservadas a semelhante tipo de pessoas (qualificando por isso poetas e público), o argumento de Else resultará falso — tal como falso será, a propósito, o seu meta-argumento acerca de o tratado dever ser interpretado a partir de si mesmo. Na verdade, Aristóteles não o defende na *Poética*, nem na *Política*, nem qualquer outro lugar do *corpus aristotelicum*. Assim, a tese racionalista de Gerald Else parece-nos totalmente falsa e, para concluir, a concepção de “pessoa” por si defendida, ou talvez antes presumida pela sua teoria da mimese, parece-nos, no mínimo, bizarra.

Objectar-se-ia que não é preciso equiparar uma teoria da mimese verdadeira com qualquer concepção verdadeira de “pessoa”, na medida em que estamos a falar, aliás, sobre poesia, sobre teoria literária, etc. — e não sobre psicologia ocupacional, não sobre princípios morais, não sobre ética. Evidentemente, a discussão da *Poética* é sobre arte. Mas objectando que uma discussão sobre arte (e uma discussão sobre mimese) não implica qualquer coerência, nos termos da *Poética*, com uma concepção verdadeira de “pessoa”, ficariam contudo por explicar pelo menos as razões por que as “duas causas naturais” para

a poesia sejam que imitar é “natural nos homens”, i.e. nas pessoas, e ainda o facto de que, “todos sentem prazer nas imitações” (1448^b5-9)³.

Temos vindo em qualquer caso a sugerir que o argumento de Else marca o começo de uma tendência de leitura da *Poética* que se prolongou pelos últimos cinquenta anos. Tal como a formação “histórica” da tragédia enquanto género (se é que é disso que o capítulo 4 trata) não se poderia ter ficado a dever à acção unilateral de qualquer poeta, e tal como os critérios para a descrição do princípio, meio e fim de qualquer tendência são puramente estipulativos, mera condição, digamos assim, da inteligibilidade da nossa própria descrição, seria iludirmo-nos, também, supor que a história dos últimos cinquenta anos resulta de um gesto deliberado de Else. Nenhuma tendência começa intencionalmente, aliás como as acções tenebrosas reveladas por certas tragédias. E tal como tais acções tenebrosas, o início do movimento de uma tendência precisa de ser reconhecido por alguém. No caso presente, para além do nosso próprio reconhecimento da tendência dos últimos cinquenta anos enquanto *tendência*, o qual (com efeito) nos resta provar, ou antes mostrar, foi preciso que o gesto crítico de Else fosse reconhecido inicialmente por alguém.

Na verdade, Else foi reconhecido por Leon Golden, poucos anos depois (em 1962), apesar de o valor da descoberta do primeiro acerca da definição de tragédia ter sido, entretanto, largamente ofuscado pelo valor das interpretações dela feitas pelo segundo. Assim é, na opinião hoje largamente difundida de que haveria um sentido, ignorado por Else, em que os termos da discussão que precede o capítulo 6 da *Poética* prefigurariam já um entendimento de catarse. Em rigor, Golden, corrigindo o argumento de Else, encontra esse sentido precisamente no capítulo 4 e na passagem de que falámos, sem se aperceber, no entanto, de que a mesma ideia estava, pelo contrário, e apesar daquilo que Else diz (e daquilo que não diz), implicada pelo “Argumento”. De qualquer modo, as intuições de Else sobre catarse passariam a ser vistas como o mais admirável capricho do *new criticism* sobre a

³ Falaremos sobre este assunto em detalhe no quinto capítulo.

Poética, admirável porque erudito, mas irremediavelmente fantasioso. Apenas a hipótese de Leon Golden viria, contudo, a figurar na bibliografia séria de qualquer estudo posterior sobre o assunto. Para efeitos da presente estipulação, adiante-se apenas que a hipótese defendida por Golden — traduzir *katharsis* por “clarificação intelectual” — dá início a um tipo de interpretação do capítulo 4 sem precedentes, que viria a ser reiterado, com inflexões embora discrepantes, ao longo das décadas seguintes.

É esta, enfim, a razão para que nos pareça que a origem conceptual das premissas de quase tudo o que foi dito sobre a *Poética* nestas últimas décadas decorra mais — ou de um modo mais palpável — das ideias de Else (ou aliás das ideias de Leon Golden sobre as ideias de Else e sobre a *Poética*) do que de qualquer passado ainda assim premonitório. Apesar de a “quase tudo o que foi dito” corresponder uma lista de nomes, de facto, longa de mais para a contemplarmos caso a caso — embora nem todos os casos sejam, na verdade, de verdadeiro interesse e ainda que haja, também, casos de admirável excentricidade⁴ — não basta porém afirmar que, na visão de conjunto pretendida, o movimento dos últimos cinquenta anos de crítica da *Poética* saiu, afinal, da cabeça destes dois críticos, hoje olhados, ambos, por qualquer história da teoria literária do último meio século, como personagens no máximo secundárias de uma disciplina no máximo propedêutica. Neste capítulo, tentaremos contudo mostrar que é esse o caso. Isto é, veremos que a crítica da *Poética* dos últimos cinquenta anos nasce nas conclusões de Gerald Else e de Leon Golden sobre a constituição da definição de tragédia. Como exemplos de uma tendência precipitada inadvertidamente pelo primeiro, tomaremos apenas os casos relevantes de autores desse período cujos argumentos nos parecem ser os mais fortes, mais sistemáticos e mais representativos de um modo comum de ler a *Poética*, os quais tentaremos caracterizar de uma maneira inteligível.

⁴ Como o caso de G.N. Giordano Orsini. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics: The Philosophical Foundations of Literary Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975.

É bom notar, entretanto, que sem ter sido cruzada em primeiro lugar, com um intuito bastante diferente, por Gerald Else, a fronteira da (aparente) inexplicabilidade retrospectiva da famosa “oração da catarse”, por oposição à explicabilidade referencial mais ou menos visível da constituição da definição de tragédia do capítulo 6 — que abriria o território para a versão de *katharsis* como “clarificação intelectual” — a interpretação de Golden, esquecida do objectivo de Else sobre a antiquíssima mas questionável noção de infalibilidade das tragédias, não teria resultado, muito possivelmente, numa investida tão confiante em direcção a uma zona de sombra da *Poética* já a florada, também, pelo seu predecessor — uma zona a que sem grandes compromissos poderíamos chamar “filosofia da mente”. Essa investida de Golden cruzaria, sem no entanto se aperceber por completo da audácia, uma outra fronteira filológica inesperada, nunca reclamada por Gerald Else. Para lá dessa fronteira, passaríamos a supor que a definição de tragédia do capítulo 6 poderia consistir na estrita recuperação de antecedentes textuais por Aristóteles, antes de o tratado prosseguir no sentido de um gradual aprofundamento analítico e da amplificação de cada aspecto referido entre os capítulos 1-6, do geral para o particular, nos capítulos da *Poética* restantes⁵. Assim, a definição codificaria, portanto, o *todo* do argumento, num sentido aliás aristotélico de “todo”: no sentido novamente orgânico de acordo com o qual, do seu ponto de vista, a *Poética* fora concebida.

2.

A única coisa que interessou a Golden no argumento de Else parecem ter sido as suas conclusões acerca da constituição da definição de tragédia do capítulo 6; as alegações de Else acerca da aparente extemporaneidade filológica da *Katharsisfrage*, assim como acerca de a catarse não dever ser um efeito automático produzido por todas as tragédias, são

⁵ Golden não faz qualquer ressalva, em qualquer dos seus ensaios, sobre a dispensabilidade ou o carácter talvez espúrio dos cinco capítulos e meio postos de lado por Else.

ignoradas por todos os ensaios da carreira de Golden como comentador da *Poética* — o que significa, na prática, um conjunto de estudos sobre ou a pretexto da noção de catarse. Em “Catharsis” (1962)⁶, o autor introduz a sua tradução parafrásica do uso de *katharsis* no tratado por “clarificação intelectual”; em “Is Tragedy the Imitation of a *Serious* Action?” (1965), propõe-se reformular a definição de tragédia do capítulo 6, de modo a acomodá-la à sua própria visão de que, para Aristóteles a arte (ou pelo menos a arte trágica) “tem a capacidade de nos ensinar coisas sobre a acção [imitada,] e de nos trazer a uma visão clarificada do significado essencial dessa acção, na medida em que se relaciona com a experiência humana”⁷ — a uma visão, repare-se, *clarificada* do significado *essencial*, no sentido embora muito vago de que isso “se relaciona” com a noção porém ainda mais vaga de “experiência humana”; em 1969, Golden procura especificar o modo como a imitação de uma acção “se relaciona” com pessoas, apelando à herança platónica do uso de *mimesis* por Aristóteles na *Poética*, redescrivendo como positiva a atitude de Platão em relação a imitações, as quais favoreceriam (em certos contextos) uma relação cognitiva privilegiada com a “realidade em si mesma” — num breve ensaio cujo título resume, aliás, o projecto estruturalista de que temos vindo a falar, prefigurando a coerência orgânica interna da *Poética* como uma coerência entre “*Mimesis and Katharsis*”⁸.

A partir da década seguinte, Leon Golden ver-se-ia porém forçado a dar respostas a uma série de objecções e a defender consternadamente, de ângulos diferentes, a sua posição intelectualista inicial, acabando por confessar, em 1973, no ensaio “The Purgation Theory of Catharsis”, que “a popularidade difundida da perspectiva de Bernays dificultou, (...) a algumas pessoas, a possibilidade de nutrir uma interpretação diferente de catarse”⁹.

⁶ Golden, “Catharsis”, *TPAPA*, vol. 93, 1962, pp. 51-60. Daqui em diante: ‘Catharsis’.

⁷ Golden, “Is tragedy the Imitation of a *Serious* Action?”, *Greek Roman and Byzantine Studies*, 6:4, 1965, p. 289.

⁸ Golden, “*Mimesis and Katharsis*”, *Classical Philology*, vol. 64, No. 3, 1969, pp. 145-153. Daqui em diante: ‘Mimesis’.

⁹ Golden, “The Purgation Theory of Catharsis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, 1973, p. 473. Daqui em diante: ‘Purgation’. As repetidas defesas de Golden da sua posição inicial levaram-no a rever as suas ideias, que não acabariam realmente por mudar, mas por ser ligeiramente modificadas em 1976, em “The Clarification Theory of Catharsis”, *Hermes*, 104, 1976, pp. 437-52. Como observa Elizabeth Belfiore,

Também em 1973, respondendo em página e meia, e com certa sobrançeria, a uma objecção colocada no ano anterior por M.E. Hubbard, na introdução à sua própria tradução da *Poética*¹⁰, Leon Golden resume da seguinte maneira o argumento geral dos seus primeiros três ensaios, a que atrás nos referimos:

De um modo sumário, o meu argumento é o que se segue: do capítulo I da *Poética* (1447^a13-6), sabemos que a poesia é uma forma de *mimesis*; no capítulo 4 (1488^b4-19), observamos, como Miss Hubbard notou, que o prazer e objectivos essenciais da *mimesis* se referem a uma experiência de aprendizagem; no capítulo 9 (1451^b5-10), este ponto é confirmado e clarificado ao ser-nos dito que a poesia é mais filosófica e mais significativa [“significant”] que a história, porque visa a expressão de universais e não a de particulares; visto sabermos, em virtude dos

referindo-se a este último artigo, “Golden deixou de acreditar que a catarse seja exclusivamente intelectual. Aquilo em que correctamente insiste”, segundo a autora, “é que a cognição precede alterações físicas”. (*Tragic Pleasures*, p. 260, n. 11). Esta posição de 1976 não constitui, para muitos autores, um verdadeiro retrocesso. Dez anos depois, Martha Nussbaum observaria que o “ponto de vista de Golden é o de que a clarificação é um assunto puramente intelectual”, acrescentando, em nota, que o autor a informara “de que modificou esta parte da sua perspectiva.” (*The Fragility of Goodness*, 1986, 2001, pp. 390; 503, n. 18.) Até 1986, Golden escreveu uma série de outros ensaios sobre a *Poética*, nos quais defende irredutivelmente as suas ideias sobre catarse. Fê-lo em “Epic, Tragedy and Catharsis” (1976), corrigindo uma interpretação errónea de James Hogan da sua versão de catarse (“Aristotle’s Criticism of Homer in the *Poetics*”, *CP* 68, 1973: 95-108). Voltou a fazê-lo no ensaio “Aristotle, Frye and the Theory of Tragedy” (1975), expondo duas falhas gerais em *Anatomy of Criticism*: a de não oferecer uma descrição suficientemente orgânica da tragédia como género literário (e como instrumento de clarificação intelectual); e o modo demasiado subjectivo como Frye descreve as “variedades de experiência trágica”, por oposição ao modo mais sistemático e “orgânico” como o próprio Golden oferece “um sistema de análise enraizado na expansão de, e extrapolação dos, critérios objectivos utilizados por Aristóteles na *Poética*.” (p. 58). A estratégia de Golden foi a de, mediante uma descrição particular de uma teoria da tragédia abstraída da *Poética*, criar para a sua versão de catarse o espaço conceptual e institucional que a popularidade da visão de Bernays ocupava. Ao mesmo tempo, o autor procurava resgatar a discussão de Aristóteles para os debates mais actuais da teoria da literatura. Em sentido lato, é esse ainda o movimento de *Othello, Hamlet, and Aristotelian Tragedy* (1984). Também em 1984, Golden abstrai da *Poética* e defende, por último, uma definição aristotélica de comédia à qual é imputada coerência com a sua própria visão de catarse como “clarificação intelectual”: “A *apologia* da tragédia e da comédia de Aristóteles é, então, um argumento consistente, desenvolvido na *Poética* e na *Retórica*, que afirma a capacidade filosófica da arte imitativa de criar enunciados universais que enriquecem profundamente a nossa compreensão de particulares obscuros e inexplicáveis, nobres e ignóbeis, da existência humana.” (“Aristotle on Comedy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, No. 3, 1984, p. 289, itálicos do autor. De aqui em diante: ‘Comedy’.) Esta nova apologia da visão aristotélica de comédia é reforçada em 1992, no ensaio “Aristotle on the Pleasure of Comedy” (*Essays on Aristotle’s Poetics*, 1992, pp. 379-386, daqui em diante: ‘Essays’.) A estes ensaios deve juntar-se *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, 1992; assim como a sua tradução da *Poética*, comentada por O.B. Hardison Jr.: *Poetics, A Translation and Commentary for students of Literature*, 1968. Nestes últimos títulos, os argumentos publicados em periódicos ao longo de quatro décadas são amplificados e reforçados com destreza e uma admirável concisão, não havendo verdadeiras viragens ou retrocessos em relação ao seu ensaio inicial de 1962 — pelo menos não no sentido que, como veremos, este capítulo pretende expor. Seja como for, é merecido o elogio de Elizabeth Belfiore, numa recensão ao livro de 1992, na *Bryn Mawr Classical Review* (disponível em arquivo electrónico: <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/>. Dezembro de 2004), segundo a qual, apesar de diferenças entre alguns comentadores (nomeadamente Janko e Halliwell), “até aqueles que discordam de Golden reconhecem a sua importância e influência nos seus próprios pontos de vista”, sendo “seguro dizer que Leon Golden é a maior e mais destacada autoridade sobre a *Poética* de Aristóteles”. É no mínimo justo observar, sendo raramente observado, que as difundidas ideias de Golden resultam de um aproveitamento particular do “Argumento” de Gerald Else. O objectivo da nossa análise da obra de Leon Golden é o de oferecer uma perspectiva sobre as razões conceptuais pelas quais os comentadores dos últimos cinquenta anos se revêem nas suas análises. Por nos parecer que essas razões se manifestam mais nitidamente nos seus ensaios iniciais, reservámo-los para análise neste capítulo.

¹⁰ Hubbard, M. *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford: Oxford UP, 1972, pp. 86-87.

capítulos 1 e 4, que todas as formas de *mimesis* têm por objectivo e prazer essencial uma experiência de aprendizagem, a *mimesis* trágica deve também possuir este objectivo e prazer intelectual; no capítulo 14 (1453^b10-14) é-nos dito que o prazer específico da tragédia é derivado “da compaixão e temor e pela *mimesis*” e, como tal, concluímos que o objectivo da tragédia deve ser uma experiência de aprendizagem intelectualmente agradável, relacionada com o fenómeno da compaixão e do temor na experiência humana; uma vez que *katharsis* e os seus cognatos são usados por Platão, Epicuro e Filodemo, assim como por outros autores, no sentido de clarificação intelectual, temos toda a justificação para tomar o uso desta palavra no capítulo 6 (1449^b28) no significado intelectual que o torna numa parte integrante do argumento geral da *Poética*¹¹.

Verificamos, neste sumário lógico, um padrão de convergência conceptual entre certos capítulos da *Poética* a que Gerald Else dera já bastante nitidez, apesar de Golden o não ter percebido por completo, o que em parte se explica pelo facto de um argumento, embora mimético, poder não resultar, enfim, tão inteligível como um enredo complexo. Desse ponto de vista, a experiência de aprendizagem de uma mimese retórica pareceria contra-intuitivamente menos garantida que a automaticidade necessária da lição universal que, segundo Golden e segundo Else, as tragédias nos ensinam — o que apontaria para uma distinção importante entre a função das tragédias e a função da retórica. Seja como for, é de uma semelhança entre tragédias e retórica, ou melhor, de uma semelhança das tragédias e retórica com filosofia, que se faz, no fundo, o argumento platonista de Golden — como afinal Hubbard também percebera, ao “identificar correctamente” a relação entre o “conceito de *mimesis* e o de *mathesis* e, como tal, que o prazer básico da arte é o prazer intelectual relacionado com a aprendizagem”. Nisto, concordam Golden e Hubbard, mas também Halliwell ou Martha Nussbaum, consistiria uma resposta da *Poética* a uma de duas censuras de Platão na *República*, em relação ao perigo de “a arte não ser capaz de expressar qualquer verdade”¹². O padrão de convergência conceptual entre capítulos refere-se, pois, a parte da resposta aristotélica a esta censura: o capítulo 4 fornece informações sobre a noção de prazer na aprendizagem; o capítulo 9 oferece a possibilidade da expressão artística de uma verdade universal; o capítulo 14, aquilo acerca de que a expressão artística de uma

¹¹ Golden, “Katharsis as Clarification: An Objection Answered”, *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 23, No. 1, 1973, p. 45. Daqui em diante: ‘Objection’.

¹² Golden, ‘Objection’, 1973, p. 45.

verdade universal é: fenómenos de temor e compaixão — de acordo com o autor; e o capítulo 6, por fim, dar-nos-ia a chave lógica de uma conjugação orgânica destas ideias.

Em qualquer caso, a conjugação destas ideias na *Poética* serve, segundo Golden, para uma apologia da tragédia como instrumento filosófico por excelência e, mais precisamente, para uma apologia das suas virtudes puramente intelectuais. O prazer das tragédias em nada estaria associado, assegura-nos Leon Golden, a quaisquer factores emocionais; apenas a movimentos cognitivos inferenciais agradáveis, uma forma de prazer associada à actividade mental do silogismo. Antes de averiguarmos com mais detalhe a que se refere esta reverberação intelectual, vale a pena lembrar, no entanto, a objecção de Hubbard. Se o uso de *mimesis* por Aristóteles decorre de Platão, e se a *Poética* responde directamente à *República* — aparentemente uma resposta à censura segundo a qual a arte não expressaria verdade — ficaria contudo por clarificar, na visão intelectualista extremada de Leon Golden, uma concepção platónica da arte como “estímulo de emoções que uma pessoa boa tentará suprimir”. A esta possível lacuna, Hubbard proporia contrapor uma versão de catarse como factor de melhoramento moral pela educação das emoções, transformando assim o uso de *katharsis* na *Poética* numa resposta directa ao livro III da *República*. A objecção e a alternativa de Hubbard não nos interessam neste momento; pelo contrário, interessa-nos a concisa resposta de Golden a esta dificuldade, recorrendo a um argumento de Eduard Zeller sobre uma distinção ontológica putativa entre a arte (que “expressa universais”) e a “realidade vulgar que consiste em particulares indiferenciados”¹³:

Deste modo, Zeller argumenta, de maneira convincente, que a eliminação das emoções tradicionalmente associada ao conceito de *katharsis* resulta de uma cognição [“insight”] intelectual das leis universais que governam acontecimentos individuais, e que a arte é capaz de fornecer. Sob uma interpretação semelhante, a *katharsis*, na sua acepção intelectual, é uma resposta directa à acusação de Platão de que a arte estimula emoções que uma boa pessoa tentará suprimir e, por conseguinte, a ‘grande objecção’ de Miss Hubbard contra a minha análise do termo é removida¹⁴.

¹³ Golden, p. 46. O autor refere-se a Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Hildesheim, 1963, ii. 2. 784.

¹⁴ Golden, ‘Objection’, p. 46.

Aquilo que sobretudo nos interessa no esclarecimento de Golden não é a suposição de que a *Poética* talvez responda à *República* do modo aduzido; nem o facto de o fundamento da opinião de que a catarse seria um efeito de eliminação intelectual de emoções residir numa distinção ontológica entre arte e vida, ela mesma produto de uma interpretação, na verdade questionável, do capítulo 9 da *Poética*. Essa distinção ontológica está relacionada, no entanto, com a única coisa que nos interessa: sublinhar a ideia de Golden de que a catarse “resulta de uma cognição intelectual das leis universais que governam acontecimentos individuais”. Este é, para explicar em breves palavras a Hubbard aquilo que sempre quis dizer, o significado da sua tradução de *katharsis* por “clarificação intelectual”. E para conhecermos a justificação completa desta interpretação, regressaremos dentro de instantes aos argumentos de 1962 e 1969, passando todavia, em primeiro lugar, por um ensaio mais ambicioso de 1976, “Toward a Definition of ‘Tragedy’”¹⁵, no qual se resume e reforça a perspectiva defendida ao longo de toda a carreira de Golden como crítico da *Poética*.

Declarando apoteoticamente, de começo, que a “Humanidade sente desde há muito um fascínio especial pelo conceito de tragédia como a representação de uma dimensão essencial — porventura a mais essencial — da existência humana”, observa-se que nenhuma das teorias da tragédia disponíveis iluminam satisfatoriamente, no entanto, a forma como esse conceito (“ideia demasiado subtil e complexa”) encerra, afinal, “segredos irrefragáveis” acerca da “condição humana”. É-nos dito pois, num lamento que se estende explicitamente a, entre vários outros, Northrop Frye, que a “grande dificuldade” de George Steiner¹⁶ em “determinar o estatuto actual da tragédia, é o resultado de uma incapacidade (uma incapacidade partilhada por todos aqueles que alguma vez trabalharam neste campo) em identificar numa definição rigorosa os termos precisos da natureza da tragédia”. Como

¹⁵ Golden, “Toward a Definition of Tragedy”, *The Classical Journal*, vol. 72, No.1, 1972, pp. 21-33. Daqui em diante: ‘Definition’.

¹⁶ George Steiner, *The Death of Tragedy*, 1961, pp. 351-355.

o exemplo de Steiner demonstrava, uma “visão trágica da vida” parece, em suma, “variar de autor trágico para autor trágico”; e aquilo “de que estamos à procura”, pelo contrário, é de “um enunciado universal que possa explicar de maneira significativa [o que há de comum a] essas visões díspares”¹⁷. Claro está, apenas um enunciado *universal* poderia elucidar este interesse já antigo da “Humanidade”, e o estudo detalhado de diferentes espécimes de “tragédia” seria incapaz de capturar por si só o conhecimento da verdade nesta matéria; seria necessário formular antes um enunciado sintético o qual, como o título do mesmo ensaio prometia, assumiria desejavelmente o rosto lógico de uma definição de tragédia definitiva. É então com este objectivo claro que “encetamos uma procura disciplinada de uma definição rigorosa de tragédia”¹⁸. Nada mais adequado do que começar, então, pelo começo: pela definição de tragédia de Aristóteles.

Apesar de a crítica da *Poética*, até agora “enredada em disputas destinadas a durar *ad infinitum*, num absurdo círculo de asserções e contra-asserções”, ter já começado “neste século a introduzir uma medida de certeza objectiva” na discussão, estaríamos ainda “a uma longa distância de estabelecer uma definição de tragédia que responda aos problemas colocados pelos factos empíricos da tragédia enquanto género literário”¹⁹. Na realidade, não estamos muito longe dessa definição. De facto, oito páginas depois, Golden encontra-se já na posição de conceber uma nova “expansão e revisão da extraordinária definição aristotélica de tragédia, revisão a qual se espera que represente um disciplinado passo em frente na procura de um entendimento rigoroso da fugidia essência da tragédia”²⁰. Esta revisão, mais premente, de autoria não atribuída (ao invés de Else) a Aristóteles, mas a si mesmo, e por isso bastante menos susceptível a factos que a correcção da *Katharsisfrage*, — questão filológica a que Golden ficara a dever parte das suas ideias, mas a que não

¹⁷ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 21.

¹⁸ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 22.

¹⁹ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 23.

²⁰ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 31.

reconhece qualquer benefício — teria a vantagem de colmatar as insuficiências filosóficas da definição de tragédia do capítulo 6:

a discussão de Aristóteles sobre a tragédia visa explicitamente uma iluminação da natureza essencial desse género [literário], e não fornece qualquer determinação teórica para uma análise do vasto número de obras [entretanto] reconhecidas historicamente como tragédias e que, todavia, gravitam em esferas exteriores ou nas fronteiras da [matéria] central da experiência trágica²¹.

O objectivo seria o de recuperar, por um lado, a definição de tragédia do capítulo 6 da *Poética* e — mediante uma revisão informada por aquilo que os seus termos parecem iluminar quanto a uma vasta série de espécimes trágicos modernos (na verdade, somente *Macbeth* e *Othello*) — extrapolar das explicações de Aristóteles uma teoria viável de tragédia. Uma teoria da tragédia que fosse capaz de clarificar um enunciado universal acerca de como alguma arte promovida pela história a cânone nos ensina, afinal, sobre “fenómenos de compaixão e temor”. Este projecto tem assim a curiosidade paralela de nos sugerir, numa viragem subtil em relação aos argumentos de 1962 e 1969, de que falaremos de seguida, que na *Poética* não se oferece qualquer teoria viável da tragédia enquanto género literário e que, por outras palavras, não existem no tratado preocupações teóricas com a variedade de espécimes conhecidos — contando é claro com as tragédias e os sucedâneos das tragédias que estavam e estão por escrever, e que apenas surgiriam na posteridade da tragédia ática.

A revisão de Leon Golden não será, na realidade, objecto de um escrutínio detalhado: resulta prolixa de mais para que a consideremos um enunciado sintético genuíno e incorre, para além disso, em demasiadas generalizações literárias, históricas, psicológicas e metafísicas para que nos seja útil abordá-la em pormenor e preservar, ao mesmo tempo, a inteligibilidade do nosso argumento. (De qualquer modo, transcrevemo-la em nota, na

²¹ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 23.

íntegra)²². Repare-se, no entanto, naquilo que Golden está realmente a fazer ao propor esta sua nova e, segundo nos diz, mais completa e esclarecedora definição de tragédia. Embora jamais o refira, o autor está a redescrever aquilo que a seu ver seria o caso de toda a literatura trágica²³ segundo a tese performativa geral de Gerald Else, de que nem todas as tragédias seriam tecnicamente felizes, introduzindo, porém, algumas modificações de

²² Eis a longa revisão da definição de tragédia do capítulo 6 oferecida por Leon Golden, acerca da qual apenas nos interessam algumas ideias, de que falaremos a seguir: “A tragédia é a representação artística (*mimesis*) das condições atemorizadoras e dignas de compaixão da existência humana. Por ‘representação artística’ entende-se o desenvolvimento controlado, por meio literário, de uma sequência de acção com magnitude apropriada, que é governada pelas leis da necessidade e da probabilidade, desde a inepção até à conclusão. Historicamente, o meio literário mais proximamente relacionado com a tragédia foi o drama, mas qualquer forma literária que se relacione essencialmente com temor e compaixão pode ser considerada trágica. A expressão ‘dignas de compaixão’ aplica-se a situações nas quais se representa uma queda da felicidade para a desgraça que envolva a desdita imerecida de terceiros, enquanto o termo ‘atemorizadoras’ se refere a estas mesmas situações, quando vistas como se ocorressem connosco próprios. Na mais pura e mais intensa forma de tragédia (a ‘alta tragédia’) *tanto* o temor *como* a compaixão devem estar presentes, mas nas suas manifestações mais comuns e difundidas (a ‘tragédia patética’), apenas a compaixão ocorre, nalgum grau de relevo, e o temor é fortemente atenuado, ou ausente por inteiro. Neste último caso, ocorre frequentemente a presença de uma acção exterior que exerce uma influência hostil e destrutiva sobre as acções do herói. De modo a que tanto a compaixão como o temor possam ocorrer, i.e. para que possamos tanto sentir que o destino do herói é imerecido, como que nós mesmos o poderíamos ter tido, o herói não pode ser nem um exemplo de virtude moral nem um vilão degenerado. No primeiro caso, a discrepância entre a virtude moral do herói e o seu destino seria tão grande que a compaixão acabaria por ser cancelada pela indignação moral e pela repulsa. E no segundo caso, a desgraça sofrida pelo herói seria merecida, em vez de imerecida, e assim a compaixão seria irrelevante. Em ambos os casos, a nossa distância moral em relação ao herói seria tão marcada que nos seria difícil temer a possibilidade de o seu destino ser também o nosso. O herói trágico ideal é um tipo de pessoa intermédio, i.e. alguém que seja digno de respeito (*spondaios*), mas capaz de cometer um erro intelectual suficientemente sério (*hamartha*), de modo a tornar a sua queda compreensível em termos racionais, ainda que imerecida em qualquer sentido moral. Tal como notámos, uma situação na qual o destino do herói trágico expressa e evoca *tanto* compaixão *quanto* temor é rara na literatura trágica. Nas manifestações mais comuns de tragédia, nas quais ocorre alguma medida de compaixão e o temor está atenuado ou ausente, o herói trágico possui apenas um grau limitado de nobreza — por vezes apenas um vestígio muito ténue dessa qualidade — e o erro que comete é frequentemente um erro composto, em parte intelectual e em parte moral. Mas tal como indicámos, existe em tais situações a influência de uma força exterior que leva a que o herói não seja completamente responsável pela sua acção e, como tal, não merece completamente o nosso sentimento de compaixão. Não sentimos todavia temor em semelhante circunstância porque a existência de uma fraqueza moral séria impede que nos identifiquemos empaticamente com o herói. A derradeira finalidade e o prazer primordial do prazer associado com a *mimesis* trágica são uma clarificação intelectual (*katharsis*) das dimensões dignas de compaixão e atemorizadoras da existência humana. Efeitos morais e psicológicos, assim como prazeres subordinados da elocução e da produção física de uma obra poderão igualmente estar presentes. Como todas as formas de *mimesis* artística, no entanto, a tragédia recebe a sua justificação definitiva da cognição amplificada que nos oferece da realidade em si mesma. A posição privilegiada que a tragédia ocupa entre os géneros literários fica a dever-se, em larga medida, ao seu papel enquanto representação de graus superiores e inferiores de erros cometidos com nobreza nas empresas críticas da existência humana. Pois erros cometidos com nobreza, ao invés de triunfos heróicos ou de absurdos irrelevantes, descrevem o destino comum da maioria da humanidade.” Golden, ‘Definition’, 1976, pp. 31-33.

²³ Mesmo a mais marginalmente “trágica”, ou apenas “trágica” numa retrospectiva literária conveniente e, ela mesma, redutora e apoiada num número muito reduzido de exemplos, oferecidos por Shakespeare, Eurípides e Sófocles. Na definição de tragédia atrás oferecida não se faz referência a estes exemplos; mas a definição é feita a partir de uma estrita comparação entre *Othello* e *Rei Édipo* de Sófocles, por um lado; e *Macbeth* e a *Medeia* de Eurípides, por outro lado; sugerindo aliás que os últimos dois casos, menos aristotélicos, “são muito mais representativos da tragédia tal como esta se desenvolveu do ponto de vista histórico.” Golden, ‘Definition’, 1976, pp. 30-31.

relevo. Para Golden, a catarse é, de facto, o prazer peculiar da tragédia — e não um mero factor estrutural; e a catarse é, para além disso, um efeito produzido em *todos* os casos, não apenas em casos perfeitos. O que pode talvez não haver em todos os casos de “tragédia” são, pelo contrário, e por erros de natureza técnica (evidenciados pela “tragédia patética”), os efeitos morais e psicológicos que a tradição aristotélica, assim como a tradição literária europeia, insistentemente lhes imputam.

É certo que Leon Golden não os descreveria de boa-vontade como erros técnicos, mas antes como alterações históricas do desenvolvimento literário do género trágico. Visto que, no entanto, “qualquer forma literária que se relacione essencialmente com compaixão e temor pode ser considerada trágica”, aquilo que a sua revisão da definição de tragédia de Aristóteles nos pretende afirmar é, em rigor, uma teoria geral da literatura ou, no mínimo, a defesa de um certo tipo de literatura, uma literatura desprovida aliás de “triunfos heróicos ou de absurdos”. Aristóteles responderia, assim, com puritanismo, ao puritanismo artístico da *República*. E como acontece com qualquer teoria geral da literatura e com toda a defesa de quaisquer práticas literárias, é-nos esclarecida, como se esperaria, a verdadeira função da “Literatura” — uma forma de arte cujos efeitos morais e psicológicos acidentais e secundários (ou cujos prazeres ligados a questões de estilística ou à espectacularização dos seus enunciados), nada se comparam em elevação filosófica com a sua “derradeira finalidade” e o seu “prazer primordial”. E a sua derradeira finalidade, o seu prazer primordial, seria enfim a *katharsis*, entendida como um processo de “clarificação intelectual”: uma “cognição amplificada da realidade em si mesma”.

Veremos de seguida a maneira como Golden justificara, em ocasiões anteriores, a sua paráfrase moderna do uso de *katharsis* na *Poética*. O gesto deste ensaio de 1976 denota desde logo, no entanto, o fracasso irreversível dessa paráfrase, fracasso que é evidente mesmo antes de começarmos a analisar qualquer das suas justificações prévias a esse respeito. Observe-se, na verdade, que o autor precisou de corrigir e aumentar a definição da

Poética de maneira a que a sua tradução da definição e, com efeito, a sua tradução daquela palavra, pudesse reclamar uma validade epistémica universal. Estrategicamente, alarga-se o caso da tragédia ao de toda a literatura, isto é, à literatura de todos os tempos, desde que “essencialmente relacionada com compaixão e temor”. De outro modo, a catarse vista como uma reacção humana geral corresponderia, paradoxalmente, a um mero epifenómeno artístico ateniense. Semelhante restrição pareceria por conseguinte cancelar as aspirações filosóficas da literatura à universalidade da suposta cognição amplificada da realidade em si mesma.

Uma solução alternativa seria fazer possivelmente um argumento político sobre as condições de favorecimento comunitário de certos fenómenos artísticos, assim como a defesa de um certo regime. Mas isso, como se vê, cancelaria por sua vez o alargamento a toda a literatura vindoura da acuidade conceptual da noção de catarse como designação de uma reacção humana importante à arte — e cancelaria ainda, em simultâneo, a desiderabilidade da manutenção de uma democracia pura nas comunidades em que a *katharsis* deveria, a bem da “Humanidade”, ser produzida. Evidentemente, a Humanidade deixaria de ser, nesse caso, a Humanidade em sentido próprio; e o preço a pagar por semelhante teoria da mimese seria demasiado oneroso. Este ensaio de 1976 denota, pois, um fracasso da tese de ensaios anteriores, procurando contudo revertê-lo num triunfo heróico do realismo. Ao definir a catarse como “clarificação intelectual” da condição humana, a corroboração da validade universalizada desta proposta não poderia ser fornecida pelas indicações infelizmente vagas e diminutas de Aristóteles na *Poética*. Por outras palavras, a definição de tragédia no capítulo 6, ainda que conjugada com uma reinterpretção conjunta dos capítulos 4, 9 e 14, de pouco serviria como uma teoria de mimese suficientemente robusta para uma descrição geral da literatura, sendo a descrição da função geral da literatura o que a sua versão de *katharsis* procura definir.

Esta seria, com efeito, a função da alta tragédia, ilustrada por raríssimos espécimes da tragédia ática, nada obstando a que o modelo viesse a ser porém reproduzido com o mesmo esplendor por gerações literárias futuras: a da tragédia patética, exemplificada pela maioria dos espécimes antigos e pelos de toda a posteridade trágica moderna, assim como a função de todas as obras literárias, escritas e por escrever, relacionadas de alguma forma com a representação de compaixão e temor. Repare-se: em vez de definirmos a *katharsis* como um epifenómeno moral ou terapêutico, definimo-la como um fenómeno geral. Em vez de ser preciso fazer descrições do contexto muito especial em que a tragédia ática vingara, e em vez de recomendar expedientes de emulação de condições culturais semelhantes, definimos a catarse como um modo de acesso privilegiado à realidade trágica da existência humana em si mesma. Ao definirmo-la como um modo de clarificação desse segredo irrefragável, revelar-se-ia a razão por que ainda hoje, apesar de todas as diferenças conhecidas, apesar de todos os progressos e de todas as fragmentações sociais, políticas e artísticas, os exemplos de alta tragédia remanescentes — assim como os de tragédia patética, parte deles mais próximos da nossa própria posição na história, no entanto — permanecem, em todo o caso, inteligíveis e perenes. Ao descrever a catarse como uma forma especial de cognição, partilhada pelo efeito de peças literárias de todas épocas, disponível a pessoas de todas as épocas, e na realidade *sobre* pessoas de todas as épocas, nenhum argumento sobre a possível incomensurabilidade entre uma visão moderna e uma visão clássica do mundo pareceria servir de objecção a este argumento de Golden sobre literatura.

Mas, observe-se por fim, este argumento de Golden afinal sobre “Literatura” é o preço a pagar (e a cujo pagamento dedicou toda a sua carreira) por uma tradução deveras ambiciosa do uso de *katharsis* na última oração da definição de tragédia na *Poética*. A única forma de provar a fiabilidade da sua tradução de *katharsis* seria sugerir que o efeito descrito na *Poética* é um efeito geral de toda a literatura trágica. A única forma de a provar, sublinhe-

se bem, seria elaborar uma teoria geral da mimese, mediante um enunciado sintético universal que, para todos os efeitos, Leon Golden nunca foi capaz de formular como tal. Em sentido lato, a *katharsis* seria ainda o potencial benefício de toda a arte imitativa (numa acepção antiga e mais ampla de *mimesis*, menosprezada embora pelas vanguardas), visto a “clarificação intelectual” estar, segundo nos lê o capítulo 4, relacionada com o facto de, sob os efeitos da mimese, os seres humanos atravessarem uma experiência agradável de aprendizagem (*manthanein*), através de um processo compulsório de deduções inferenciais (*yllogizesthai*). É, pois, momento de regressarmos aos seus ensaios de 1962 (“Catharsis”) e de 1969 (“*Mimesis and Katharsis?*”), para vermos de perto as razões que apresenta a favor da sua inovadora tradução.

No primeiro desses ensaios, Golden recupera a discussão de Else sobre a definição de tragédia, e, deixando de parte especulações filológicas sobre a eventual natureza correctiva da *Katharsisfrage*, reprodu-la nos termos que analisámos no capítulo anterior. Observa-se que a definição de tragédia do capítulo 6 é constituída por uma série lógica de antecedentes entre os capítulos 1 e 5, sendo, desse ponto de vista, uma síntese da lógica do argumento da *Poética*. E tal como Else compreendera, acrescenta-se que a única dificuldade, insuperada por toda a tradição de debate em torno da questão da *katharsis* desde o Renascimento, parece ser a aparente falta de explicações, entre os capítulos 1 e 5, para a verdadeira intenção de Aristóteles ao empregar aquela palavra naquela difícil passagem. Quanto à definição no seu todo, como reafirmaria convictamente ainda em 1976, a recuperação de antecedentes “não nos oferece quaisquer dificuldades teóricas”, a não ser em três casos importantes: “*mimesis*; compaixão e temor; e *katharsis*”²⁴. Numa antecipação quase textual da resposta de 1973 a Hubbard, o autor explica resumidamente o seu raciocínio da seguinte maneira:

²⁴ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 24.

Uma vez que a tragédia como uma espécie de poesia deve implicar uma aprendizagem²⁵ e uma vez que, de acordo com Aristóteles, está especificamente relacionada com situações dignas de compaixão e temor, temos de assumir que a tragédia, de alguma maneira, envolve uma aprendizagem em relação a compaixão e a temor. E uma vez que a aprendizagem para Aristóteles significa partir do particular para o universal, temos de assumir também que a tragédia consiste na representação artística de acontecimentos dignos de temor e compaixão, de tal maneira que somos levados a ver as leis universais que dão sentido a estes acontecimentos particulares. Este processo de aprendizagem mediante o qual nos tornamos conscientes da lei universal que governa os acontecimentos particulares dignos de compaixão e temor representados é, portanto, o objectivo ou o fim da tragédia, tal como o podemos descobrir noutras secções da *Poética* que se relacionam com a definição formal de tragédia oferecida no capítulo 6. Devemos agora tentar ver de que maneira esta finalidade ou objectivo da tragédia se relaciona com a finalidade ou objectivo atribuído à tragédia nesta definição formal [na oração da catarse: “que por meio da compaixão e do temor, provoca a catarse de tais paixões.” (1449^b28)] Quer aceitemos as visões tradicionais sobre catarse, quer aceitemos a de Else, então não existe qualquer relação entre estas duas afirmações sobre a finalidade ou objectivo [da tragédia] na *Poética*, e a palavra “katharsis” não pode ser articulada com os argumentos que precedem e que se seguem à definição formal de tragédia do capítulo 6. A interpretação que se segue é apresentada como capaz de a unir organicamente com o argumento geral da *Poética*²⁶.

Repare-se na maneira como Golden generaliza, a partir dos capítulos 1 e 4 da *Poética*, a suposição de que, pela curiosidade de seres humanos por imitações, e por fazerem, segundo Aristóteles, silogismos perante imitações, a função da poesia deve ser a de um processo de aprendizagem (o que transformaria a tragédia num projecto didáctico — e a *Poética* num argumento sobre um projecto didáctico). Quanto a fazer silogismos, o mesmo sucede, como a filosofia da natureza de Aristóteles aliás comprova, na contemplação de qualquer outro bocado de mundo; os nossos silogismos parecem não ser despertados pela natureza mimética de imitações, por assim dizer; tal como parecem não ser despertados pelo carácter não mimético da natureza e da realidade indiferenciada os silogismos que fazemos sobre a natureza e sobre a realidade indiferenciada. Do ponto de vista do autor, a função própria de tudo aquilo acerca de qual fazemos silogismos pareceria ser contribuir, pelo contrário, para um processo de aprendizagem; o que, a ser esse o caso, acabaria contudo por dissolver as possíveis particularidades de produtos miméticos relacionadas com fazer silogismos. É por isso necessário oferecer outro tipo de resposta acerca da

²⁵ “Else (...) reconhece que o prazer da tragédia é ‘basicamente intelectual’, mas também encontra nele uma base emocional. A minha interpretação da catarse pretende sublinhar o aspecto intelectual do prazer trágico como sendo primário, e quaisquer outros prazeres associados como secundários.” Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 55, nota do autor.

²⁶ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 55.

relação entre contemplar imitações e fazer silogismos, questão que reservamos para o quinto capítulo.

Seja como for, observe-se também o aproveitamento de Golden do argumento de Else, para percebermos melhor a razão por que toda a poesia deve consistir num processo de aprendizagem. Ao pretender “sublinhar o aspecto intelectual do prazer trágico como primário”, Golden descreve *katharsis* de uma maneira idêntica à forma como o seu predecessor descrevera o prazer peculiar das tragédias, um processo, recorde-se, ditado pela supremacia da razão. A diferença em relação ao argumento de Else está, por um lado, em a catarse ser tomada, mais tradicionalmente, como uma reacção do espectador das tragédias. Por outro lado, ao contrário do procedimento de Else, Golden refere-se explicitamente ao capítulo 4 da *Poética* como a única fonte para uma explicação adequada (e para a justificação de uma tradução adequada) do uso de *katharsis* por Aristóteles.

Adoptando o critério de Gerald Else, a explicação de Golden propõe-se “unir organicamente” uma nova concepção de *katharsis* ao todo lógico unificado do tratado, a sua “estrutura completa”²⁷, à qual se referia ainda em 1976 como o “argumento interno da própria *Poética*”²⁸. Para Golden também, uma tradução de *katharsis* que permite descrever o todo lógico do tratado como organicamente unificado seria, aliás, a principal vantagem da sua interpretação em relação às descrições mais tradicionais do problema: sobretudo em relação à influente leitura de Jacob Bernays, apoiada, censuram ambos, numa leitura de passagens finais da *Política*, aliás irreconciliável com o “argumento interno” do tratado²⁹. Tal como Else sugerira, deveríamos poder interpretá-lo prioritariamente a partir dos seus próprios termos, sem precisarmos de recorrer a quaisquer outros elementos do *corpus aristotelicum*. De acordo com Golden, aliás, “na *Poética* Aristóteles lida com considerações

²⁷ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 58.

²⁸ Golden, ‘Definition’, 1976, p. 29.

²⁹ Else, *Aristotle’s Poetics: The Argument*, 1957, pp. 441-442; Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 52; ‘Purgation’, 1973, é inteiramente dedicado a uma refutação de Bernays; ‘Definition’, 1976, pp. 28-29.

puramente estéticas, e não com questões sociais, éticas e políticas”³⁰. É essa, pois, talvez a única razão apresentada para que o tratado devesse ser lido da mesma forma estruturalista que, a crer nas afirmações de ambos os autores, enunciados puramente estéticos, ou pelo menos os enunciados da literatura trágica (em sentido amplo), devem ser afinal tratados³¹. Quer dizer, tal como enunciados puramente estéticos, parece existir, de acordo com Golden, algum benefício teórico em interpretar a *Poética* de Aristóteles (nas palavras de Gerald Else) “a partir de si mesma”. Vejamos pois a maneira como o faz.

Ora, é-nos asseverado por Else e agora por Leon Golden, que a *Poética* deve ser lida de acordo com a sua coerência interna. O que assegura, segundo ambos, a sua coerência interna é, pelas razões que temos vindo a discutir, uma relação conceptual entre uma tradução de catarse e uma teoria da mimese que a justifique. Sem outra razão a não ser, aparentemente, a de que na *Poética* se desenvolve um argumento organicista sobre a estruturação de enunciados puramente estéticos, Leon Golden imputa, de maneira diferente, organicidade à própria *Poética*. A organicidade do argumento do tratado é identificada, mais uma vez, não só com a ordem de exposição dos argumentos de Aristóteles, mas acima de tudo com a sua (suposta) unificação lógica interna.

Não deixa de ser curioso que haja maneiras diferentes de imputar organicidade ao mesmo objecto. O que sugere que a inteligibilidade de descrições orgânicas não decorre de características internas da *Poética*, mas possivelmente da natureza estipulativa de certas condições de inteligibilidade das próprias descrições. Talvez este aspecto se explique por haver maneiras diferentes de contar a mesma história, como Aristóteles várias vezes sugere. Vimos no caso de Else que a imputação de organicidade à estrutura interna do tratado decorria da intenção de demonstrar um argumento filológico arrevesado sobre a

³⁰ Golden, ‘Purgation’, 1973, p. 476.

³¹ E teríamos, assegura-nos, motivos para acreditar que todos os enunciados da literatura seriam, em rigor, descendentes em diferentes graus do ditirambo (e dos cantos fálicos: o que não constitui problema para o argumento geral de Golden sobre os efeitos da literatura, pois, como defende em “Aristotle on Comedy”, também a comédia possuiria a “capacidade filosófica da arte imitativa de criar enunciados universais que enriquecem profundamente a nossa compreensão de particulares da existência humana obscuros e inexplicáveis, nobres e ignóbeis.”). Golden, ‘Comedy’, 1984, p. 289.

extemporaneidade da *Katharsisfrage*; o que, como também vimos, revelava mais sobre os verdadeiros motivos das suas estipulações do que sobre uma estrutura interna da *Poética* propriamente dita. Aquilo que revelava, na verdade, era a tentativa de justificar uma tradução estruturalista do uso isolado de *katharsis* na definição de tragédia no capítulo 6 e, ao mesmo tempo, a tentativa de forçar uma catarse estrutural, uma purificação — uma revelação — de um argumento lógico da *Poética*.

No caso de Golden, pelo contrário, a *Katharsisfrage* não é entendida como uma correcção subsequente, desempenhando apenas “uma função lógica na definição”, a de “indicar alguma forma de finalidade ou fim, ou objectivo, da forma particular de imitação a que chamamos ‘tragédia’”. Em qualquer caso, a imputação de organicidade à arrumação lógica do tratado parece não fugir, no entanto, a um padrão de sobredeterminação conceptual da maneira como é descrita, e repare-se na hesitação de Golden, a “finalidade ou fim, ou objectivo”³² das tragédias. Não é despidendo acrescentar que, ao sugerir que devemos comparar uma afirmação da “finalidade ou fim, ou objectivo” abstraída de uma leitura conjunta de passagens dos capítulos 4, 9 e 14 da *Poética*, com a afirmação dessa mesma finalidade na *Katharsisfrage*, o autor ainda não definira precisamente o que entende por *katharsis*. Seja a catarse o que for, Golden diz-nos apenas que este deve ser, sem dúvida, um processo que nos torna conscientes da “lei universal que governa os acontecimentos particulares” representados. Nem que seja por afinidades estilísticas, começamos talvez assim a suspeitar da inspiração inconfessada por detrás das afirmações de Golden, ainda por demonstrar, acerca da função de enunciados, afinal, puramente estéticos. Segundo o último, essa função seria a de instanciar leis universais representadas por acontecimentos particulares; mas é todavia cedo de mais para pronunciar o seu nome verdadeiro.

Entretanto, noutro momento parcialmente elsiano, acrescenta-se que o “artista organiza a sua obra de modo a que o espectador seja capaz de inferir, a partir das

³² “Thus its most logical in the definition is to indicate some *end, purpose or goal* of the particular form of imitation to which we call ‘tragedy’.” Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 53, itálico nosso.

circunstâncias individuais que se lhe afiguram, a lei universal que as subsume”³³. Apesar das diferenças de superfície (e diferenças de relevo, diga-se de passagem: para Golden a catarse é uma reacção do espectador, não a propriedade estrutural que lhe permite, por excelência, fazer silogismos sem repulsa — ainda que consista, no fundo, em fazer silogismos), parecem assim ainda válidas as nossas considerações, do capítulo anterior, acerca do exacerbamento do papel da razão na possibilidade técnica de os poetas organizarem a sua obra para que isto e aquilo seja claro. Ou para usar uma fórmula de Golden: parece continuar a aplicar-se à teoria de Else tudo o que dissemos atrás sobre o exacerbamento da razão na eficácia de enunciados puramente estéticos. Quer dizer, ambos sugerem que, pelo exercício puro da razão, o artista nos é capaz de oferecer produtos que despertam uma cognição privilegiada da “realidade em si mesma”, para não mencionar “do Homem” ou “do *pathos*-em-essência”.

Seja qual for a genuína relevância desse papel, todavia, é-nos explicado, recorrendo a abonações de Platão, Isócrates, Aristófanes e Eurípidas — e como vimos, na resposta a Hubbard, referindo-se ao ensaio de 1969, a abonações de Epicuro e Filodemo — (a “metade filológica” do argumento começa, neste momento, a emergir. Lamentavelmente, parecemos nem sempre poder interpretar enunciados apenas a partir de si mesmos); é-nos explicado, então, que atendendo ao emprego de *katharsis* e de cognatos verbais desta palavra noutros contextos clássicos, poderíamos legitimamente entendê-la na *Poética* como “um processo de ‘clarificação’ em virtude do qual algo que seja intelectualmente obscuro se torna claro ao observador”³⁴. Seria este pois, para o autor, o verdadeiro significado do processo inferencial que torna a poesia num caso de aprendizagem, tal como é descrito por Aristóteles no capítulo 4 da *Poética*, da seguinte forma: “quando [as pessoas] vêem imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, ‘este é aquele assim e assim’.” (1448^b16-18)

³³ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 54.

³⁴ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 57.

“Esta inferência”, assegura-nos Golden, “é o acto de clarificação ou a ‘katharsis’”³⁵. Ficará para sempre por esclarecer o motivo por que Aristóteles o não dissera de começo, e resulta, por fim, comprovadamente inviável a hipótese que restava à suposição filológica de Else. Aristóteles não poderia ter escrito o capítulo 4 depois de terminados os capítulos 13 e 14 da *Poética*, uma vez que toda a explicação do significado de *katharsis* estaria já contida, de outro modo, na discussão que precede a definição do capítulo 6, não sendo preciso recorrer a particularizações sobre a estruturação do *mythos* complexo para o compreendermos. E é novamente reforçada, também, a ideia de que a *Poética* possui uma unificação interna orgânica, codificada deste modo pela definição de tragédia, cujo conjunto de antecedentes lógicos acaba por adquirir, assim, uma exposição cristalina. Ou com efeito: uma clarificação.

Mas, para o afirmar, Leon Golden precisava de algo mais do que filologia — ou de uma filologia, por assim dizer, mais poderosa. Por si só, a *Poética* não ofereceria senão pistas conjecturais sobre a ideia de que a *katharsis* corresponde a uma forma especial de cognição de uma realidade em si mesma. Na realidade, apenas mediante um certo conjunto particular de silogismos poderíamos supor que aquilo que acontece quando as pessoas vêem imagens — i.e. “aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, ‘este é aquele assim e assim’” — se refere, como nos afirma Golden, a uma “clarificação intelectual” de aspectos arcanos da existência humana: à sua realidade irrefragável. Assim, anos depois, em 1969, o autor procurou extrair de um escrutínio aprofundado da obra de Platão, inspirado por um estudo de W.J. Verdenius, de 1962³⁶, e ainda por um artigo de 1915 de S.O. Haupt³⁷, razões acrescidas para considerarmos que, ao empregar a palavra *katharsis* na *Poética*, Aristóteles se referia a um processo de clarificação. Nada temos a apontar à sua pormenorizada revisão crítica dos usos de *mimesis* por Platão, os quais, diz-nos Golden,

³⁵ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 58-59.

³⁶ Verdenius, W.J. *Mimesis, Plato’s Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*, Leyden, 1962.

³⁷ Haupt, S.O. *Wirk die Tragödie auf das Gemüt oder den Verstand oder die Moralität der Zuschauer?*, Berlim, 1915.

foram lamentavelmente generalizados como pejorativos. Interessam-nos mais, pelo contrário, as suas conclusões comparatistas a esse respeito, na medida em que “Estamos agora na posição de resumir a atitude platónica em relação à *mimesis*”:

Vimos que para Platão o universo está construído de acordo com a cópia de um modelo. Foi-nos para além disso afirmado que as cópias construídas por homens possuidores de conhecimento manifestarão uma similaridade em relação aos modelos originais. Do uso do próprio Platão [desta palavra], verificamos que as cópias construídas desta forma podem ser usadas para a aprendizagem e para a educação acerca da própria realidade. Concluímos das evidências citadas e a partir da qualidade mimética dos próprios diálogos, que Platão aprovava as formas correctas de *mimesis*, cujo objectivo fosse o de nos levar a um conhecimento da realidade em si mesma. (...) Vimos que Aristóteles definiu *mimesis* explicitamente como um processo de aprendizagem que culminava no prazer derivado de uma experiência de aprendizagem. Por esta altura, citámos já evidências suficientes para mostrar que alguns aspectos importantes do conceito de *mimesis* de Platão estão também relacionados com a apreensão e a clarificação de uma realidade irrefragável e, portanto, manifestam uma semelhança importante com o conceito de *mimesis* de Aristóteles. (...) Concluímos, por conseguinte, que tanto para Platão como para Aristóteles, a *mimesis* artística, quando praticada da maneira correcta, corresponde a uma experiência de aprendizagem importante, que atinge o seu clímax numa cognição de aspectos da realidade em si mesma. (...) Sob esta interpretação [— e neste momento, Golden refere-se ao ensaio de 1962 —] a catarse, traduzida por “clarificação intelectual”, é entendida como o clímax normal, ou resultado final do processo de imitação. Se a *mimesis* é entendida de maneiras muito semelhantes por Platão e por Aristóteles, então devemos esperar que *katharsis* deva ser entendida por ambos de uma maneira similar. (...) [Referindo-se à passagem 67 C-D de *Fédon*, Golden argumenta que:] No *Fédon*, o uso de *katharsis* representa uma clarificação derradeira da realidade, a qual poderia ser parcialmente clarificada através de um processo imitativo, desde que a alma e o corpo permanecessem ligados; e na *Poética*, argumentamos nós, *katharsis* representa a experiência de aprendizagem mais comum e frequente que atinge o seu clímax em cada caso de processo mimético, mas os dois usos estão, obviamente, relacionados muito intimamente³⁸.

Ora, quando praticada segundo uma técnica correcta, a *mimesis* seria aprovada por Platão como expediente de aprendizagem e educação, de uma revelação apropriada de aspectos importantes da realidade em si mesma, na perspectiva platónica de a realidade ser uma coisa estratificada hierarquicamente. E esta possibilidade oferecida pela técnica seria, no fundo, o verdadeiro motivo do interesse de Aristóteles por imitações trágicas. Claro está, esta revisão mais favorecedora da *mimesis* nada obsta ao puritanismo de Platão em relação à arte, famosamente articulado “No livro 10 da *República*, no qual Platão acusa a poesia de ser uma imitação afastada da realidade, a qual coloca em perigo, em vez de ajudar, a busca da verdade. De acordo com a interpretação que apresentei, Aristóteles rebate esse

³⁸ Golden, ‘Mimesis’, 1969, pp. 151-152.

argumento,” observara Golden em 1962, “defendendo que a função da arte é a de nos levar a uma clarificação da realidade. Assim, a arte torna-se num domínio importante e respeitável da filosofia”³⁹. E na verdade, dir-nos-ia em 1969, a arte nunca deixara de ser, para Platão, um obstáculo da filosofia. Na abonação de Verdenius:

A arte possui por conseguinte, uma natureza dupla: na sua manifestação visível é uma coisa do mais baixo valor, uma sombra; e no entanto tem uma relação indirecta com a natureza essencial das coisas. A intensidade desta relação depende do grau de sucesso do artista em iluminar os aspectos mais elevados do plano intermédio, viz. a realidade visual. Como tal, a imitação, quando vista à luz de uma concepção hierárquica da realidade, pode constituir uma reconciliação do realismo com o idealismo na arte⁴⁰.

Tal como Golden no-lo apresenta, a grande intenção do projecto de Aristóteles na *Poética* parece assim ilustrar esta última afirmação de Verdenius — parece tratar-se de uma tentativa de reconciliar o “realismo com o idealismo na arte”, de uma forma que Platão não aprovara inteiramente. O que para todos os efeitos, antes de ser a verdade definitiva acerca do projecto de Aristóteles, é o que define (como vimos atrás, na análise do ensaio de 1976, “Toward a Definition of Tragedy”) a própria intenção de Golden ao traduzir *katharsis* por “clarificação intelectual”, como um efeito cognitivo e objectivo generalizável, segundo nos garante, a toda a arte imitativa — o que do seu ponto de vista significa: toda a arte. Regressemos porém ao ensaio de 1962, para observarmos de novo a maneira como esta reconciliação filosófica é desde logo prefigurada, sem ser preciso relembra-la, entretanto, o longe que nos encontramos já de uma interpretação da *Poética* “a partir de si mesma”. Vejamos agora como, para Golden, Aristóteles entenderia a *katharsis* como um “clímax intelectual do processo artístico”, ou o culminar de um processo normal de aprendizagem. Tal como no seu ensaio mais panorâmico de 1976 voltaria a sugerir, ao alargar a noção de catarse à literatura trágica de todos os tempos, “o mais importante argumento a favor desta interpretação” já não é o de “encaixar na estrutura completa da *Poética*”⁴¹, mas “o de que se

³⁹ Golden, ‘Catharsis’, 1962.

⁴⁰ Verdenius, 1962, p. 19. Citado por Golden, ‘Mimesis’, 1969, p. 152.

⁴¹ Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 58.

conforma a uma realidade que todos reconhecemos. Pois qual é o mais essencial e o mais profundo conseguimento da arte, a não ser”, conclui, “uma iluminação da experiência humana?”⁴²

Pareceria, assim, que o autor abandona por instantes o critério pseudo-filológico de unificação interna orgânica da *Poética* para, numa conclusão triunfante, apelar à correcção da sua interpretação do tratado em relação a uma “realidade que todos conhecemos”. Neste gesto, a referência à “realidade que todos reconhecemos” (“uma *iluminação* da experiência humana”, sublinhe-se) procura denotar um estado de coisas verdadeiro no mundo e, desse ponto de vista, assistiríamos a uma ilustração concreta da sua acepção de catarse, a uma cognição amplificada da “realidade em si mesma”. Na verdade, a referência de Leon Golden não é à “Realidade” mas, revelando agora o nome por detrás da cortina, ao § 40 da *Crítica da Faculdade de Juízo*, ou mais especificamente ao sentido que Kant atribuiu, em 1790, à expressão “Sensus Communis”, referindo-se à faculdade de juízo estética. Não admira por isso que a tradução do uso isolado de *katharsis* na *Poética* por que Golden sempre se bateu corresponda à paráfrase: “clarificação intelectual”. Em 1969, aliás, esta tradução é abonada pela interpretação de *katharsis* de S.O. Haupt, o qual “percebeu”, diz-nos Golden, “que a relação etimológica entre *katharsis* e *katharos* justificava a tradução do primeiro dos termos por ‘Aufklärung’. Este último é, para mim,” diz ainda, “de entre os seus argumentos, o único suficientemente rigoroso e convincente a usar numa defesa de uma interpretação intelectual de catarse”⁴³.

Seja como for, Golden nunca se refere a Kant como a inspiração da sua versão de *katharsis* e, na verdade, não poderia tê-lo feito, na medida em que o seu entendimento de *sensus communis* partilhado pela espécie, aquilo que nos permite falar numa “realidade que todos reconhecemos”, é, para si, uma versão fundamentalmente simplificada e até mesmo distorcida da opinião de Kant a este respeito. Para Leon Golden, esta forma de

⁴² Golden, ‘Catharsis’, 1962, p. 60.

⁴³ Golden, ‘Mimesis’, 1969, p. 146.

reconhecimento comunitário necessário de uma verdade universal da existência humana (para usar os seus termos) não precisa de ser regulada por aquilo a que Kant chamou as três máximas do entendimento humano comum — na medida em que é um resultado automático da forma das tragédias. Esta diferença está ainda relacionada, para voltar a um problema discutido de passagem no capítulo anterior, com o facto de Golden menosprezar a importância daquilo que, segundo Else (num momento também kantiano), seria um factor determinante na produção do efeito próprio das tragédias: a *anagnorisis*, ou o que permitiria a um juiz das tragédias absolver, reconhecendo a purificação (da acção poluída) de Édipo. *Anagnorisis* é assim, inesperadamente, uma boa abreviatura elsiana para a segunda máxima por que se regula, segundo Kant, o entendimento humano comum: relacionar-se-ia com pensar no lugar do outro. Apenas pensando no lugar do outro (ou mediante essa “maneira de pensar alargada”)⁴⁴, reconhecendo-o aliás como “boa pessoa”, como “como nós”, poderia a compaixão ser libertada, mediante nada mais do que uma adjudicação da razão (numa possível alusão à terceira máxima de Kant: “Pensar sempre de acordo consigo próprio”, “a maneira de pensar consequente”, que regula os processos descritos pela primeira e segunda máxima)⁴⁵ sobre as mensagens emitidas pelo reconhecimento de uma purificação. Pelo contrário, na presente versão de *katharsis* pretende-se sublinhar sobretudo o aspecto essencialmente intelectual deste processo, a que sem olhar a problemas empíricos colocados pelo facto de uma “visão trágica do mundo” poder variar, como George Steiner percebera, de autor trágico para autor trágico, Golden chamaria *Aufklärung*.

Não pretendemos todavia entrar numa discussão kantiana sobre juízos estéticos, na qual nos encontramos porém de passagem devido à inflexão kantiana velada e, no fundo, deformada, das explicações de Golden sobre a função geral da *katharsis*, a qual, do seu ponto de vista, resulta candidata a uma reacção geral dos seres humanos à arte. Ao

⁴⁴ Kant, Immanuel, 1790, *Kritik der Urteilskraft*, Critique of the Power of Judgment, P. Guyer, ed., P. Guyer & E. Matthews (trad.), Cambridge: Cambridge University Press, 2003, B 159.

⁴⁵ Kant, B 158.

contrário do que Kant imaginara, não seria requerido “transpormo-nos para o lugar do outro” ao contemplarmos tragédias, assim como ao lermos “literatura trágica” — ou imagine-se, ao vermos, por exemplo, cinema relacionado com fenómenos de compaixão e temor — para que essa reacção se verificasse. Para Golden, pela mais pura “clarificação intelectual”, que é suscitada necessariamente pela forma como o “artista organiza a sua obra”, teríamos acesso directo a juízos universais (seria esse o sentido a dar à famosa diferença entre poesia e história do capítulo 9), juízos ademais verdadeiros e acerca da “condição humana”. A comunicabilidade universal desses juízos não constitui, para o seu argumento, qualquer espécie de problema: daí o nosso uso do advérbio “necessariamente”, jamais questionado pelo argumento estritamente formalista de Golden.

Na verdade, os argumentos de todos os seus ensaios assumem implicitamente (ao contrário, diga-se com justiça, de algumas intuições muito perspicazes dos argumentos de Else a este respeito) que a *katharsis*, a que chama agora “clarificação intelectual” — *Aufklärung* — é um efeito produzido necessariamente por todos os casos de tragédia e, desse modo, que aquilo que a *katharsis* clarifica é, necessariamente também, reconhecido por todos os espectadores das tragédias (ou por todas as pessoas, no sentido mais universalista de 1976). Sendo essa clarificação produto de uma estruturação trágica de acontecimentos, e restringindo agora a nossa análise às suas discussões de 1962 e de 1969 (isto é, deixando de parte os seus prolegómenos para uma teoria geral da literatura), aquilo que Golden nos sugere é, em rigor, numa formulação mais recente de Lear, que “a apreciação cognitiva, pela assistência, da estrutura inteligível do enredo e os prazeres a isto atinentes, não são apenas importantes, como são *antecedentes causais*”, itálico de Lear, “do efeito apropriado e do prazer apropriado da tragédia”⁴⁶.

Nesta formulação de Lear, a que mais tarde voltaremos, é resumido com acabada nitidez um entendimento generalizado de uma relação de causalidade entre propriedades

⁴⁶ Lear, J. *Katharsis*, 1992, p. 323.

formais das tragédias e eventos mentais nos seus espectadores, qualquer que venha a ser o conteúdo imputado ao uso da palavra *katharsis* na *Poética*. Pareceria que, do ponto de vista lógico, não abandonámos assim o teor das suposições de Lessing sobre a infalibilidade das tragédias (embora o último se referisse, recorde-se, à infalibilidade das prescrições da *Poética* sobre a infalibilidade da edificação moral das tragédias). Supõe-se, resumamos, que para Aristóteles as tragédias funcionariam “necessariamente”. Mas é requerida agora uma qualificação importante para o nosso argumento. A aplicação implícita deste advérbio pode não ser um critério de validação dos argumentos de Aristóteles sobre tragédias⁴⁷, mas pelo contrário uma condição de validação de argumentos sobre a *Poética*. Mais precisamente, esse parece ser um critério de validação de argumentos que relacionem esta ou aquela tradução de *katharsis* (ou esta ou aquela noção daquilo que é tomado como o efeito e o prazer apropriado das tragédias, mesmo que estes não sejam descritos como um efeito de catarse) com esta ou aquela descrição das propriedades formais de imitações trágicas — descrições que, de um modo ou de outro, são invariavelmente qualificações teoréticas de um conceito aristotélico de *mimesis*. Esse parece ser, no fundo, um critério de validação de teorias do efeito de imitações. E estas teorias, como os seus proponentes aliás afirmam sem hesitar, são sempre teorias sobre efeitos estéticos das tragédias — efeitos, claro está, amplamente benignos — ainda que as suas apologias sejam construídas de maneiras diversas e com intuítos às vezes diferentes.

Algumas delas pretendem enaltecer certos benefícios talvez amorais ou estritamente filosóficos da arte: é esse o caso de Leon Golden, mas também o de Stephen Halliwell, valorizando ambos a relação entre *mimesis* e *mathesis* — embora o último, como à sua imagem Amélie Rorty ou Paul Woodruff, pretenda também extrair da *Poética* argumentos a favor da suposição platonista (declaradamente anti-platónica, embora) de que a arte visa em geral a promoção ordenada de certas capacidades psicológicas. Para algumas outras, no

⁴⁷ No quinto capítulo apresentaremos uma solução alternativa à suposição de que as propriedades formais das tragédias são antecedentes causais necessários da verificação dos seus efeitos.

entanto, os benefícios de objectos miméticos são fundamentalmente éticos ou morais, o que envolve admitir, em sentido lato, certas pressuposições das posições anteriores sobre causalidade estética e psicologia: é o caso de Elizabeth Belfiore, mas também o Cynthia Freeland, Martha Nussbaum, Laín Entralgo ou, de novo, o de Stephen Halliwell. Outras, por último, assumem a suposição formalista de que um nexos necessário de causalidade deve existir entre certas propriedades formais e certos eventos psicológicos relacionados com compaixão e temor, e que este processo pode ter vantagens psicológicas ou éticas, didácticas ou morais, procurando assegurar ao mesmo tempo a inteligibilidade da coerência filológica das suas próprias análises acerca daquilo que Aristóteles disse, na *Poética* e noutras ocasiões, sobre *mimesis* e aquilo que uma *katharsis* deveria ser. É este o caso de, por exemplo, Alexander Nehamas, Alexander Ničev, ou Richard Janko (este último menos preocupado com questões diáfanas sobre efeitos trágicos do que com uma reconstrução filológica mais precisa da *Poética* que nos resta e daquela que perdemos — projecto que o leva, a par de posições mais tardias de Golden, de que já falámos, a preocupar-se com questões diáfanas sobre efeitos cómicos).

Frequentemente, projectos como os anteriores assumiram o aspecto de traduções da *Poética* de Aristóteles as quais, como Tzvetan Todorov lucidamente observou, em 1980, no prefácio à tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (partidários de Golden neste debate, a propósito)⁴⁸, será uma ilusão imaginar que se distinguem afinal de interpretações da *Poética*. Às demais dificuldades em traduzir o tratado, acrescenta-se, diz-nos Todorov, um “[inconveniente] maior: o texto de Aristóteles é, em si mesmo, demasiado elíptico, para não dizer obscuro, para que uma tradução não seja ao mesmo tempo, inevitavelmente, uma interpretação, num sentido forte do termo, quer dizer, uma escolha entre direcções de leitura bastante diferentes, até mesmo opostas”⁴⁹. Constatadas as notórias implicações

⁴⁸ *La Poétique*, Dupont-Roc, R. e Lallot, J. (trad.), Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 190.

⁴⁹ Todorov, T., no prefácio à tradução de Dupont-Roc e Lallot mencionada.

argumentativas de cada uma das versões de *katharsis* disponíveis, resulta mais claro o modo como cada tradução de *katharsis* trai uma certa interpretação da *Poética*⁵⁰.

Temos vindo a tentar mostrar a maneira como as diferenças entre cada uma dessas traduções requer tipicamente a introdução de especificações teóricas a respeito de *mimesis*, numa procura mais ou menos rígida de coerência conceptual entre os usos de ambos os termos na *Poética*. Curiosamente, apesar disso, as várias tentativas de tradução conhecidas — quer as de traduções do tratado propriamente ditas, quer as de traduções de passagens da *Poética*, habitualmente oferecidas por conveniência tópica pelos diferentes comentadores (e não é surpreendente depararmos em conjunto, muitas vezes, traduções comparadas de partes do capítulo 6, do capítulo 4 e do capítulo 9) — todas elas partem, porém, de uma mesma direcção de leitura, para usar a expressão de Todorov. *Todas* assumem, quer isto dizer, que a forma da *mimesis* é, no fundo, como Jonathan Lear reparou, um antecedente causal dos efeitos (e do prazer especial) das tragédias, os quais — excepção feita a Giordano Orsini⁵¹ — são atribuídos a uma reacção de catarse verificada no público.

No caso de Golden, de que temos vindo a falar, para voltar um pouco atrás, é ainda importante reparar que a necessidade causal entre propriedades formais de enunciados puramente estéticos e a proposta “clarificação intelectual” (*Aufklärung*) suscitada por essas propriedades em leitores e espectadores de arte trágica (mas também de arte cómica), serviria, na verdade, uma finalidade estética puramente didáctica. O prazer de fazer

⁵⁰ Este facto, como abrangentemente nos explica Elizabeth Belfiore, em *Tragic Pleasures*, é aliás ilustrado pelas fervorosas dissensões entre escolas renascentistas em relação a leituras alopáticas e leituras homeopáticas da noção de catarse na *Poética* de Aristóteles. Restringindo a nossa análise às últimas cinco décadas, todavia, não nos importa neste momento argumentar a favor de uma possível generalização do nosso próprio problema a essas contendidas do Renascimento. Paralelamente, de qualquer modo, encontramos em *The Aesthetics of Mimesis* fortes argumentos históricos a favor dessa generalização, nas fundamentadas alegações de Stephen Halliwell acerca de uma estética do mimetismo, influenciada, em parte, pelas mesmas leituras renascentistas da *Poética* de Aristóteles.

⁵¹ Sem avançar todavia qualquer resposta a respeito de *katharsis*, Orsini assume uma posição minoritária, senão exclusiva, sendo escusado dizer controversa, ao observar que, examinando de perto os “cinco usos” de *mimesis* na *Poética*, podemos concluir “que esse conceito tão longamente debatido (...) exhibe uma confusão entre diferentes significados, para a qual contribuiu a corrupção do texto, e os quais conduzem a diferentes teorias gerais em conflito entre si. Tanto quanto nos importa, esse conceito acabará por nos levar a um beco sem saída, ainda que algumas coisas interessantes possam surgir pelo caminho. Mas na nossa análise de *mimesis* não encontramos nada que ilumine seja o que for acerca da estrutura interna do poema ou da obra de arte, ao contrário do que sucede com o conceito de unidade orgânica.” Orsini, *op. cit.*, p. 76.

silogismos despertado, assume Leon Golden, pela natureza mimética dessa arte seria um prazer geral na aprendizagem partilhado, em graus contudo diferentes, pela espécie humana. As suas evocações kantianas sobre esta espécie de *sensus communis* não sugerem, ao contrário daquilo que Kant poderia ter imaginado acerca de juízos contingentes de poetas, a existência de qualquer forma análoga da comunicabilidade universal de, por exemplo, aquilo que Édipo sentiu. Que disparate, responderia Golden: Édipo não pertence à nossa espécie e muito menos, na verdade, sente coisas.

Aristóteles chamar-nos-ia a atenção, pelo contrário, para uma comunicabilidade universal de certos segredos da “Humanidade” pela arte, ou pelo menos por certos usos da arte, disciplinados pela técnica. O que na sua (de Golden) versão dos factos nos desilude é, no entanto, e apesar de toda a harmonização conceptual entre as visões de Platão e de Aristóteles sobre *mimesis*, e apesar do efeito de encaixamento da sua leitura particular com uma nova descrição orgânica do “argumento interno” da *Poética*, nenhuma das suas análises nos elucidarem minimamente acerca do fascinante conteúdo daqueles segredos. Correção — elucidam-nos de facto. O que a *katharsis* nos revelará, numa cognição aliás amplificada da “realidade em si mesma”, serão afinal, recorde-se agora a sua resposta a Hubbard, as “leis universais que governam acontecimentos particulares.”

A explicação da arte defendida por Leon Golden é, pois, a seguinte. Pelo exercício da razão, o artista (o autor jamais restringe o caso a *poetas*) possui um controlo supremo sobre a maneira como as suas percepções subjectivas contingentes resultarão formalmente disciplinadas na estrutura das suas obras, de modo a que, pelo exercício da razão (isto é, do intelecto puro — foi esta a sua visão pelo menos até 1976 e as modificações posteriores não a alteram, no essencial), todos os seus espectadores ou leitores infiram a mesma coisa a partir da representação dessa estrutura. Todos inferem da mesma maneira as “leis gerais que governam acontecimentos particulares,” quer dizer: o mesmo sentido clarificado, que o artista é capaz de impor pela forma.

A esta tentativa neo-kantiana de reconciliação entre realismo e idealismo na arte, recorrendo a exemplos da *Poética*, mas a um passo de se tornar numa apologia da *República*, coloca-se todavia um obstáculo empírico nada fácil de transpor. Sucede que, ao invés das fortes suspeitas de Platão sobre a indisciplina filosófica dos artistas e como Aristóteles, sem sombra de dúvida, também percebeu, ao pensar sobre vícios e virtudes gerais de pessoas, para Golden nenhum artista poderia ser um indivíduo acrático (*akrates*). Mesmo sem aprofundarmos demasiado a debatida questão da *akrasia*, dir-se-ia pois que, para Golden, nenhum acto artístico digno desse nome poderia corresponder a um caso de infelicidade estética⁵². Num sentido aristotélico sublinhado aliás, repetidas vezes, na *Ética a Nicómaco*, nenhum artista poderia desse modo ser genuinamente considerado *pessoa*. Nenhum artista *falbaria* porque, com efeito, na acepção de Golden, a palavra “artista” denota um conceito: um conceito requerido pela validação da sua tradução de *katharsis* — e um conceito que integra, na verdade, a teoria da mimese obrigada pela mesma tradução de *katharsis*. O que, por último, não admira, visto que, para todos os efeitos da clarificação dessa tradução, a “Humanidade”, a que pertenceriam, claro, “artistas”, e que desde sempre se fascina pelo “conceito de tragédia” — significa, afinal, nas suas próprias palavras, um “tipo intermédio de pessoa”.

3.

Alguém poderia objectar que, apesar da lamentável incongruência desta perspectiva com qualquer noção aceitável da realidade — sem quaisquer compromissos com a “realidade em si mesma”, todavia — a posição de Leon Golden, na influência da qual se

⁵² Na verdade, como vimos anteriormente, na nossa análise do seu ensaio de 1976, “Toward a Definition of Tragedy”, todos os casos daquilo a que Else poderia ter chamado ‘infelicidade estética’ significam, pelo contrário, desenvolvimentos técnicos da história literária desde do ditrambo até, quem sabe, qualquer forma de arte vindoura.

revê a grande maioria dos comentadores⁵³, apenas reiteraria, com ampla correcção, a própria visão de Aristóteles sobre arte, tornada talvez obtusa pela lógica — a crer nas palavras de Else. Mas apesar de possivelmente obtusa pela lógica, essa não deixa de ser, no entanto, a posição defendida por Golden e, quanto à aplicação tácita do advérbio “necessariamente”, a posição reiterada pela maioria dos comentadores. Parece-nos, de qualquer modo, que o tipo de fenómeno a que Aristóteles se referia na *Poética* pertence necessariamente ao mesmo mundo descrito tanto na *Ética a Nicómaco* como na *Política*, assim como na *Retórica*, na *Física* ou em *Partes de Animais*. Quer dizer, apesar de certas distinções empíricas sobre a tibieza ou a educação de auditórios, sem qualquer repercussão teórica na arte dos poetas (1462^a6), o mundo da tragédia ática seria habitado por pessoas e não por ‘tipos intermédios de pessoas’; o mundo das tragédias deve ser o mesmo mundo normal e não um “mundo de eventos trágicos”⁵⁴, ao contrário daquilo que supôs Jonathan Lear, cristalizando a seu favor, uma vez mais, uma percepção tendencial da crítica nas últimas décadas. O que nada obsta à verificação de tipos intermédios de reacções — se é que a *katharsis* é um tipo intermédio de reacção (intermédio em relação a quê?). O enaltecimento, porém, de peculiaridades ontológicas da *mimesis* origina — com tal frequência nas discussões mais especializadas sobre arte, que o não poderemos atribuir exclusivamente às afirmações de Aristóteles na *Poética*, ou aliás às leituras mais tradicionais dessas afirmações — descrições familiares sobre diferenças de reacção humana entre estar dentro ou estar fora de salas de teatro, sobre experiências intelectuais ou emocionais, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, desnecessárias ambas, em ambientes seguros, e sobre o modo como a experiência da leitura (de poesia, de ficção, etc.) parece também simular essas condições de invulnerabilidade contemplativa.

⁵³ De um modo ou de outro, a maioria dos comentadores vivos, readmitindo contudo um papel mais importante das emoções numa descrição verdadeira de *katharsis*, reconhece a influência das ideias de Golden que temos vindo a analisar: Dupont-Roc e Lallot, *La Poétique*, p. 190; Belfiore, *Tragic Pleasures*, p. 260; Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, pp. 388-91; Nehamas, “Pity and Fear”, ‘Essays’ p. 307, seguindo Nussbaum; Halliwell, *Aristotle’s Poetics*, pp. 200-201, 354-355; Janko, *Aristotle on Comedy*, p. 142; e de uma maneira diferente, que ficaremos a conhecer abaixo, Lear, “Katharsis”, ‘Essays’, pp. 318-319, 334-335.

⁵⁴ Lear, “Katharsis”, p. 334.

Em contextos aristotélicos, todas essas descrições saem em parte, mas sobretudo, de uma distinção extenuantemente glosada do capítulo 4 da *Poética*, a de que “as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres” (1448^b10-13). É como se, então, em contextos aristotélicos, houvesse uma confusão generalizada acerca da semântica desta distinção: é como se a observação de “imagens muito perfeitas” deixasse de ser uma observação natural; como se por metonímia certas situações e certos recintos, nas quais e nos quais, por razões muito práticas, se recebe grupos de pessoas para a exposição pública de “imagens muito perfeitas” ou das tragédias, adquirissem as propriedades ontológicas especiais dos objectos de exposição; como se por mero contacto com arte, houvesse uma transformação momentânea da realidade normal naquilo a que vulgarmente se chama experiências ou, como muitos comentadores da *Poética* costumam sugerir a propósito das tragédias, situações estéticas.

De passagem, diga-se ainda que do mesmo modo, noutros contextos, se confunde por vezes, nos estudos literários, a conveniência de edição tipográfica do formato em livro com propriedades especiais de um conceito metafísico de Livro, predicado pelas qualidades “estéticas” de, por exemplo, conjuntos de poemas ou de contos, e de romances, etc. Muitos autores conceberam entretanto, como se sabe, vários livros e até obras inteiras com igual “intenção de livro”, digamos assim — o que jamais nos deve fazer esquecer, todavia, que a impressão de literatura em cadernos não os transforma em receptáculos privilegiados de certas formas *a priori*. Uma “intenção de Livro” é, ela mesma, já artística e nada nos impede de aplicar a mesma metáfora a outros suportes, por pouco prático que semelhante projecto possa talvez resultar — e sem esquecer que tal aplicação não deixaria de ser, de qualquer modo, uma metáfora. Este breve excurso serve para observar que o suporte é puramente *contingente*, ao contrário do que, para voltar a recintos, Marcel Duchamp escandalosamente supôs em relação a museus, invertendo porém a ordem da transformação ontológica atrás

descrita, imaginando que, pelo contrário, o simples contacto com certos recintos fechados transformaria objectos inanimados em objectos de arte. Esta suposição (falsa) é artística e pode até surtir certos efeitos sociais, a uma escala reduzida, mas não altera propriedades de objectos. *Mutatis mutandis*, em qualquer caso, resultam no mínimo bizarras as discussões aristotélicas mais recentes que se socorrem da noção de ambiente seguro para explicar o que acontece a pessoas sob o efeito das tragédias. E não há qualquer indicação plausível em todo o *corpus aristotelicum* de que o suporte ou o contexto das tragédias seja, por si mesmo, promotor de qualquer transformação ontológica fundamental ou facilitador de quaisquer respostas emocionais ou intelectuais.

Objectar-se-ia que apesar de não haver quaisquer indicações directas a esse respeito, podemos deduzir que a própria encenação das tragédias ou o seu correlato escrito seriam, na verdade, o suporte material necessário da *mimesis* de uma acção com certas características e, portanto, seriam pois um suporte talvez contingente mas inseparável da inteligibilidade universal da sua estrutura. Desse ponto de vista, o próprio *mythos* trágico complexo seria, poder-se-ia dizer, o suporte lógico de universais ou como observara Gerald Else, ilustrando as suas ideias com uma formulação precisa, mas pouco elegante, de R.B. West e R.W. Stallman, dir-se-ia talvez que “A estrutura dos acontecimentos é o andaime da estrutura do significado”⁵⁵.

É curioso que a articulação verbal desta última ideia, reiterada de maneiras diversas e por críticos diferentes, tenda a dotar a noção de *mythos* e, portanto, a noção de *mimesis*, de qualidades mais palpáveis, aproximando-as de substâncias materiais (na sólida forma de um andaime, neste caso) — lembrando a metáfora cartesiana de Stanley Cavell o qual, ao falar sobre filmes (e por afinidades químicas com o suporte de película), sugeriu que o cinema representa o mundo num bocado de cera. Pode ser que, por sugestão todavia, imaginar que a *mimesis* é uma coisa material facilite conceber que o artista lhe dá uma forma. No caso das

⁵⁵ West Jr., R.B. e Stallman, R.W. *The Art of Modern Fiction*, 1949, p. 647. Citado por Else.

tragédias, torna-se porém mais difícil definir que tipo de cera (metaforicamente dizendo) poderá dar corpo a universais — sabendo que o espectáculo (ou a fixação escrita), posto inseparáveis, não contam como critério, e não sendo de todo claro, aliás, que Aristóteles admitisse a *mimesis* como candidata a uma substância⁵⁶. De qualquer modo, esta visão quase substancialista da arte está presente de uma forma generalizada, ainda que implícita, nos comentários mais habituais da *Poética*, na perspectiva de que, respeitados certos preceitos técnicos, as tragédias incorporam, quer dizer, dão forma corpórea a universais. Voltando a Halliwell, esta ideia traduz-se da seguinte maneira, salvaguardando por enquanto alguma reserva quanto a esta ser de facto a “teoria de Aristóteles”:

Uma vez que a compaixão e o temor são suscitados, na teoria de Aristóteles, por elementos de uma estrutura de enredo cuidadosamente organizada, e uma vez que a teoria enfatiza acima de tudo os princípios de unidade causal que conferem a esta estrutura a sua inteligibilidade universal, não podemos supor que a *katharsis* trágica pode ser separada com facilidade de uma experiência integrada da tragédia — uma experiência que é tanto cognitiva como emocional, e que se baseia no entendimento de universais incorporados [*embodied*] na representação mimética⁵⁷.

Por palavras que, descontando o factor “emocional”, poderiam muito bem ter sido proferidas por Leon Golden, imagina-se que uma estrutura corpórea, inseparável do enredo, será o antecedente causal do entendimento de universais; Halliwell prossegue o raciocínio, afirmando ter “[concluído,] por conseguinte, a par de uma minoria de intérpretes modernos,”

que a *katharsis* trágica de alguma maneira conduz a um alinhamento ético entre as emoções e a razão porque a tragédia suscita compaixão e temor de uma maneira apropriada, e não [apenas], como alegava Platão, ‘dá de beber’ ou alimenta as emoções, mas tende antes a harmonizá-las com as nossas percepções e julgamentos do mundo. E devido a esta integração na experiência total da tragédia, a *katharsis* deve também estar intimamente associada com o prazer derivado do género, pois este prazer (...) nasce da compreensão da mesma acção que é o foco das emoções. A *katharsis* trágica e o prazer trágico enraízam-se ambos numa compreensão da estrutura do enredo, a ‘alma’ da tragédia (...)⁵⁸.

⁵⁶ O tratamento metafísico da noção de substância por Aristóteles levanta problemas complexos, sobre os quais o nosso estudo não incidirá. Uma análise profunda e abrangente, mas admiravelmente concisa, deste problema é oferecida por Anscombe, G.E.M. “Aristotle: The Search for Substance”, Anscombe, G.E.M., Geach P.T. *Three Philosophers. Aristotle, Aquinas, Frege*. Oxford: Blackwell, 1961.

⁵⁷ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 1986, p. 200.

⁵⁸ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 1986, pp. 200-201.

Descrever *mimesis* como o suporte lógico e, de modo embora contingente, como um suporte substancial de universais, parece pois ser requerido por tentativas de compatibilizar conceptualmente uma teoria da mimese com um entendimento particular de *katharsis*. Vale a pena notar, no entanto, que apesar das diferenças de superfície entre comentadores a respeito da especificação dos benefícios de imitações (através de *katharsis*), a causalidade entre tragédias e eventos psicológicos nunca é questionada seriamente. Pelo contrário, os últimos são tomados como efeitos necessários e garantidos e, para além disso, como efeitos importantes numa vida ética a médio ou longo prazo: basta apenas talvez dizer que a sua acção transcende a duração das tragédias. Simplificando um pouco esta questão, supõe-se assim que, certos efeitos estéticos obtidos em ambiente seguro (descontando o pleonasma e através, como vimos da contemplação de, noutro pleonasma, “representações miméticas” que *incorporam* universais,) têm consequências recomendáveis para uma vida no ambiente instável e, de certa forma, caótico da actividade moral dos espectadores na vida vulgar. De acordo com Halliwell, essas consequências traduzir-se-iam num melhoramento perene de capacidades cognitivas⁵⁹ e numa harmonização das emoções com essas capacidades, num equilíbrio psicológico entre razão e emoção. O que, na verdade, é entretanto defendido, de formas discrepantes no entanto, por muito mais do que uma simples minoria de intérpretes modernos; numa tendência por assim dizer pré-elsiana que, paradoxalmente porém, só poderia ser pós-elsiana, esta parece ser a leitura dominante. Verificamos que, influenciados pelas análises de Golden — profundamente marcadas pelo “Argumento” de Gerald Else — os comentadores das últimas décadas se orientam mais pelas suposições de inspiração kantiana do “Argumento” (ou pelo modo como foram recicladas por Golden para uma nova tradução de *katharsis*: i.e. conjugando certas passagens do capítulo 4, do capítulo 6 e do capítulo 9,) do que pelas intuições que levaram Else a imaginar que a *katharsis* não

⁵⁹ Como defende no ensaio “Aristotelian Mimesis and Human Understanding”, *Making Sense of Aristotle’s Poetics*, 2001, e como defendera, uma década antes, no ensaio “Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle’s *Poetics*”, *Essays on Aristotle’s Poetics*, 1992.

designaria um efeito automático produzido por todas as tragédias, e muito menos, de resto, pela sua hipótese filológica acerca da *Katharsisfrage*.

Por influência de Leon Golden, a única coisa que resta desta última hipótese é a ideia comum de que a *Poética* possui um argumento interno unificado, assim como a de que aparentemente se verifica uma recuperação de antecedentes lógicos por Aristóteles na constituição da definição de tragédia. E a única coisa que resta, por sua autoria também, da relutância de Else em admitir a catarse como um efeito automático é, enfim, um retrocesso à posição de Lessing acerca da infalibilidade das tragédias, na perspectiva platonista de que a *mimesis* trágica tem efeitos cognitivos benignos — o que desde logo sugere, para além disso, muito sintomaticamente, um regresso à posição terapêutica de Jacob Bernays.

Com perspicácia, Richard Janko apercebe-se deste movimento em 1987, ao observar, numa passagem aludida no começo do capítulo anterior, que hoje se verifica um regresso “a uma interpretação mais parecida com a de Lessing do que com a de Bernays”. Nas suas palavras, é esse, na verdade, o caso de House, Golden, Nussbaum, Redfield e Lord — sendo esse, também, o seu próprio caso, aliás⁶⁰. Aos últimos, poderíamos entretanto acrescentar a perspectiva alopática de Elizabeth Belfiore, ressurgida, séculos depois do Renascimento italiano, em 1992 no Minnesota, com o livro *Tragic Pleasures*; ou a versão não cognitivista de Jonathan Lear, tornada pública no mesmo ano e a qual, sendo porém muito diferente de todas as anteriores (e totalmente oposta à de Belfiore), de nenhuma delas se distingue, todavia, ao supor que da estrutura lógica de imitações trágicas resultam certos benefícios epistémicos automáticos, produzidos por todas as tragédias e em ambientes seguros. É interessante, assim, a maneira como os regressos à perspectiva moralista de Lessing não abandonam, em qualquer caso, um compromisso com a versão terapêutica da finalidade das tragédias descrita por Bernays, agora numa visão estruturalista global, erguida por Else e reforçada por Golden. O padrão crítico dos últimos cinquenta anos, que temos

⁶⁰ Janko, R. *Aristotle's Poetics, with the Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II and the fragments of the On Poets*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987, p.vii.

vindo a expor, é pois o de que a *mimesis*, incorporando universais na estrutura do enredo, é um antecedente causal necessário de certos eventos psicológicos obtidos por um efeito de *katharsis*, o qual deve resultar num aperfeiçoamento duradouro de capacidades cognitivas as quais, por sua vez, e assim melhoradas, contribuem para o melhoramento da vida ética dos espectadores das tragédias⁶¹.

Antes de aprofundarmos este padrão, retome-se por momentos a nossa hipótese acerca de as teorias da mimese oferecidas para demonstrar, numa visão estética utilitarista recorrente, os benefícios da *katharsis* para Aristóteles, serem no fundo teorias requeridas pela justificação de diferentes traduções do uso desta palavra na *Poética*. Como dissemos atrás, este padrão nem sempre se manifesta em projectos com consequências estéticas, por assim dizer. Em alguns casos, esta visão parece ser simplesmente assumida pela tentativa, encetada em 1957 por Gerald Else, de descrever um “argumento interno” da *Poética* de uma forma orgânica. Como Else tão bem reparou, a posição do uso de *katharsis* por Aristóteles no tratado contrasta com a aparente explicabilidade dos restantes elementos da definição de tragédia do capítulo 6, devido à ocorrência dos últimos, ou de alusões aos problemas que os últimos antecipam, entre os capítulos 1 a 5 — ao contrário do que se passa com *katharsis*. Disto não se segue necessariamente, claro está, ao contrário daquilo que supôs, que tal antecendência seja de ordem lógica, no sentido em que a *Poética* possuiria uma unificação lógica imanente, embora esta ideia seja admitida por todos os comentadores. Seja como for, Richard Janko sintetiza esta questão, sugerindo, uma vez mais com lucidez, que “entender a catarse aristotélica de uma maneira que”, segundo promete, “parecerá nova até a alguns especialistas” é indissociável do projecto de retraduzir a *Poética*, não havendo, porque aliás “nunca chega a haver”, afirma também, “traduções realmente satisfatórias” da *Poética*⁶².

⁶¹ Estas duas últimas qualificações sobre benefícios separam Lear dos restantes comentadores. Regressaremos à sua alternativa mais à frente.

⁶² Janko, *op. cit.*, pp. vii-viii.

No seu caso, é interessante reparar no facto de não vir a ser oferecida, na realidade, qualquer nova verdadeira tradução de *katharsis*, mas uma nova versão, uma nova paráfrase desse “conceito”, com a qual a sua tradução da *Poética* precisaria de ser conceptualmente coerente. Em rigor, dir-se-ia que a sua nova tradução da *Poética*, coerente com essa versão de *katharsis*, se substitui a uma tentativa de traduzir a palavra para uma língua moderna. Na verdade, o autor não usaria “purification”, nem “purgation”, nem ainda “clarification” (alternativa em torno da qual estava já difundido um amplo consenso em 1987,) mas — transcrevendo a sua pouco original versão da *Katharsisfrage* excepcionalmente em inglês — “(...) the *catharsis* of such emotions” (itálico nosso). Ora, a maneira como Janko entende *katharsis* não arrisca, com precaução, uma tradução em sentido próprio, mas repercute-se, em vez disso, na forma como traduz o resto do tratado, tendo como centro de gravidade a famosa oração da catarse ou aquilo a que chama, a partir de um uso isolado da palavra nessa oração de qualquer modo problemática, a “teoria da catarse” de Aristóteles⁶³.

Queremos sugerir, na verdade, que a sua tradução da *Poética* está por uma tradução de *katharsis*. Num sentido estrito, *Aristotle’s Poetics, with the Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II and the fragments of the On Poets* exemplifica uma paráfrase continuada de *katharsis*. E essa paráfrase é feita na tradução mediante a reconstrução filológica, não apenas de um argumento unificado da *Poética*, como ainda daquilo a que Janko se refere por *Poetics II*: a tentativa de abstracção do livro perdido sobre comédia a partir dos elementos enunciados

⁶³ “A *Poética* indica que a suscitação de emoções pela poesia está ligada com o núcleo da teoria poética de Aristóteles, i.e. o seu conceito de representação. Isto é especialmente evidente quando se diz que o poeta trágico deve visar a produção de prazer que advém da compaixão e do terror [Janko usa ‘terror’ em vez de temor,] *por meio da representação* [“by means of representation”] (53^b12). A compaixão e o terror são emoções dolorosas em si mesmas, mas muito depende da maneira como as sentimos. Aristóteles está a distinguir entre experimentar compaixão e temor na vida real, o que não é agradável, e em experimentar estas emoções por causa da representação trágica, o que leva ao prazer apropriado à tragédia. De maneira semelhante, em 48^b10-12, Aristóteles diz que derivamos prazer até de representações de coisas para as quais é doloroso olhar na realidade. De acordo com o argumento da *Poética*, se a acção representada (o enredo) for correctamente estruturado, suscitará na audiência a resposta emocional correcta; no caso da tragédia [Janko reserva uma explicação para o caso perdido da comédia,] essa resposta consiste na compaixão e no terror. Se a acção estiver estruturada incorrectamente, suscitará a resposta emocional errada, a que Aristóteles chama “choque” ou “repulsa” (52^b36), ou mais literalmente “sujidade” — o oposto, decerto, de *katharsis*, que significa “limpeza” ou “purificação”. Estas passagens mostram que a teoria da catarse não é uma adenda acidental ao resto da teoria literária de Aristóteles, mas uma parte essencial dessa teoria.” Janko, *op. cit.*, pp. xvii-xviii.

no título — mas sobretudo de uma justificação da sua versão de *katharsis*. É a partir de um entendimento particular da *katharsis* trágica que Janko estabelece, por analogia, e recorrendo a uma leitura de indicações fragmentárias do *Tractatus Coislinianus* e de *Sobre Poetas*, uma versão daquilo que poderia ser uma *katharsis* cómica⁶⁴.

O seu projecto é o exemplo acabado da concretização de um modo de ler a *Poética* encetado pelas interpretações de Else e de Golden da definição de tragédia no capítulo 6. Seja como for, Janko parece-nos absolutamente certo ao afirmar que “uma interpretação mais parecida com a de Lessing do que com a de Bernays”, na verdade um compromisso entre ambas, corresponde a uma tendência dominante da crítica actual. Explicaremos de seguida a forma como esta direcção de leitura da *Poética* resulta contudo na tomada de posições gerais quanto à nossa relação com a literatura e a arte, em apologias autocontraditórias das suas virtudes éticas, estéticas e psicológicas.

⁶⁴ “Tomando a tragédia como exemplo, o processo catártico opera da seguinte maneira. Representando acontecimentos dignos de compaixão, acontecimentos aterrorizadores e outros acontecimentos dolorosos, a tragédia suscita compaixão, terror e outras emoções dolorosas na audiência, para cada espectador de acordo com a sua própria capacidade emocional e, assim, estimula estas emoções de modo a aliviá-las, prestando-lhes um exercício moderado e inofensivo, aproximando a audiência, desse modo, de um meio [apropriado] das suas respostas emocionais, e levando-a assim a ficar mais perto da virtude de carácter. A comédia trabalha as emoções agradáveis da mesma maneira. (...) Devemos sublinhar que esta reconstrução da teoria da catarse de Aristóteles é, e muito provavelmente continuará a ser, altamente controversa.” Janko, *op. cit.*, pp. xx.

DUAS EXPLICAÇÕES ERRÓNEAS

1.

São referidas na *Poética* dezenas das tragédias, a maioria das quais — produtos de um período de glória que precede o nascimento de Aristóteles — ficaram irrecuperavelmente perdidas no tempo. Quanto a vários dos exemplos que nos chegaram, Aristóteles é porém impreciso e, das trinta e duas tragédias que podemos avaliar, a sua interpretação parece adaptar-se a apenas dois casos — o de *Rei Édipo* de Sófocles e o de *Ifigénia entre os Tauros*, de Eurípidas. Talvez o estilo nada ático da prosa de Aristóteles tenha, com esta decepcionante estatística, contribuído para a ilusão de um realismo neutro e desprovido de sensibilidade, tal como para a opinião difundida de que por ser um naturalista de limitadas capacidades literárias, e além disso pela rigidez da sua lógica, a *Poética* nos oferece uma visão lamentavelmente simplificada de poesia.

Existe pois algum desconforto numa ambiguidade importante e muito característica do padrão crítico das últimas cinco décadas. Por obtusa que pareça a leitores modernos, em geral a professores de literatura e a filósofos sensíveis à arte, esta visão da poesia (a de uma poesia como, segundo se disse muitas vezes na tradição, ela deveria ser, isto é: disciplinada) parece no entanto prefigurar, sob as descrições mais recentes, um instrumento didáctico da revelação de aspectos universais da “condição humana”. Alternativamente, foi sugerido ainda — sofisticando um pouco o problema, sem todavia atenuar o desconforto (muito pelo contrário) — que a poesia, ou a aplicação de uma certa técnica poética serviria, na verdade, para aperfeiçoar certos traços humanos por defeito. O argumento varia de caso para caso. Ora se enaltece recompensas antropológicas da *mimesis*, ora se aponta benefícios cognitivos ontogenéticos, ora se recomenda as possibilidades abertas por um refinamento

da psique pela arte — sempre vantagens ulteriores, prefigurando uma relação de utilidade entre a arte e a espécie humana. Todas as hipóteses conhecidas recaem sobre benefícios psicológicos ou morais, ou sobre ambos, ou ainda na possibilidade de a poesia promover uma expansão da racionalidade, ou num abrangimento racional da irracionalidade do mundo e da acção dos humanos, procurando ampliar a hegemonia naturalmente limitada das nossas faculdades de entendimento. Todas estas vantagens, afinal menosprezadas por Platão, significariam que o contacto com a poesia nos poderá tornar, em sentido lato, e tal como a filosofia, em pessoas mais inteligentes. Mais inteligentes, portanto, seríamos capazes de contemplar com maior lucidez a “condição humana” (seja através de tragédias, seja na vida), e poderíamos, assim, viver melhor e mais bem equipados na perseguição de uma felicidade na terra (*eudaimonia*). É curioso, de qualquer modo, que, para defender a qualidade de vida que a literatura imprime, os comentadores da *Poética* se encontrem frequentemente na posição ingrata de asseverar que, olhando para uma série de factos da história literária, a começar pela tragédia ática, as ideias de Aristóteles sobre poesia, para não mencionar o seu estilo deficitário, eram largamente redutoras.

Como quer que seja, os poetas produziriam, do ponto de vista dessa qualidade de vida, coisas *pros to telos*, visando um fim muito mais do que aceitável. São-nos por isso oferecidas descrições recomendatórias de teorias da mimese para verificar logicamente o modo como pode esse fim ser, no fim de contas, obtido tecnicamente por catarse. Sendo a poesia uma técnica composta por regras (que podem ser ensinadas e, portanto, aprendidas), o trabalho dos poetas, excepção feita ao incontrolável talento para fazer metáforas, seria, pois, uma questão de cálculo racional. Atribui-se a Aristóteles a suposição de que, através desse cálculo, os poetas, pelo menos Eurípides e Sófocles, possuiriam a capacidade de determinar por completo a maneira de incorporar significados universais em imitações de particulares, significados verdadeiros em relação a aspectos universais em que todos nos reconhecemos necessariamente, na suposição, também, de que os seus leitores e

espectadores teriam a capacidade de compreender, em diferentes graus (conforme filósofos ou pessoas comuns), a lição oferecida por esses significados. Parece-nos existir no entanto um exacerbamento do papel especial da razão na realização técnica e na contemplação de produtos artísticos *pros to telos*. Comparadas com argumentos da *Ética a Nicómaco* e, indirectamente, da *Política*, por exemplo, sobre várias limitações ingénitas da racionalidade humana, aquelas descrições parecem reduzir drasticamente o número de candidatos a tragediógrafos verdadeiros, tal como a elegibilidade do auditório no qual as tragédias resultariam com eficácia, oferecendo este ou aquele benefício. Ser professor de literatura ou filósofo sensível à arte, ou pelo menos ter percebido o que Aristóteles quis dizer na *Poética*, parece ser um ponto a favor da inclusão neste último grupo. O que, sendo em boa parte uma questão de sorte, diminuí contudo o número de pessoas realmente qualificadas para uma vida feliz.

De qualquer modo, as versões disponíveis jamais reclamam semelhante privilégio e, aliás, nunca se pronunciam sobre *números* de pessoas; pelo contrário, e ao contrário daquilo que Else suspeitara, sugere-se que a catarse seria um efeito universal e compulsivo sobre plausivelmente toda a gente. A nossa perplexidade em relação a esta ideia não assenta, de facto, em números de pessoas, mas antes na aritmética partilhada, seja como for, por este modo de ler a *Poética*, assumindo um entendimento especial da produção de coisas *pros to telos*. Quer dizer, parece assumir-se um entendimento especial desta noção: é como se fosse, de facto, por força da razão que certos fins são visados. Como se o que Aristóteles entende por visar um fim fosse, no caso da poesia, uma vez que o não é comprovadamente no caso da vida ética, uma mera questão de cálculo racional produtivo. Mesmo que o pretendessem, é como se os poetas fossem realmente capazes de controlar e de determinar pela razão a maneira como as suas obras suscitariam, em toda a gente, segundo Aristóteles (se é que Aristóteles aceitaria esta ideia), a clarificação universal de uma verdade irreduzível sobre a “condição humana” — e ainda que se lhe dê, à *katharsis*, outros nomes, ou se lhe atribua

operações díspares do ponto de vista processual. Em suma, imagina-se que os poetas são onnipotentes.

É bom de ver, em qualquer caso, que essa verdade irreduzível pode ser descrita de muitas maneiras, mais gerais ou mais específicas; mais literárias e mais ou menos, ou nada, cognitivistas; mais ou menos decalcadas quer de Platão, quer do modo como Aristóteles resolve certas perplexidades éticas sobre percepção e razão prática, etc. Ou voltando ainda um pouco atrás, essa revelação tem sido descrita de formas mais lessinguianas ou mais bernaysianas, mas tendencialmente, como observou Janko, num compromisso entre ambas as posições — o que significa, na verdade, que os efeitos da *mimesis* trágica são normalmente descritos numa gama de benefícios prefigurada entre as virtudes da ética e uma terapêutica estética. A favor da unidade e da inteligibilidade da nossa própria descrição, acabaria por ser talvez despropositado (e talvez desinteressante) discutir cada *nuance* caso a caso; aliás porque, apesar das discordâncias entre comentadores, e à parte Else e Golden, não parece haver nomes que ilustrem nitidamente qualquer posição pura e isolada. Na realidade, aliás, parece discordar-se sempre das mesmas coisas, o que só denota um acordo generalizado em relação à relevância das mesmas coisas. É portanto os contornos desse acordo aquilo que importará mostrar com clareza. Reduzir ao máximo o número de exemplos do padrão é, neste caso, não apenas aconselhável, como destaca de um sem-número de referências aqueles que nos oferecem, nas últimas décadas, os exemplos mais fortes de uma tendência iniciada em 1957.

Corrigindo a versão de *katharsis* “desnecessariamente platónica” de Leon Golden, Martha Nussbaum observou, muito a propósito do nosso problema, que as respostas psicológicas obtidas por efeito de imitações nos “ajudam a constituir uma ‘percepção’ refinada, que é o melhor tipo de juízo humano”. Vistas numa perspectiva aristotélica mais generosa, “a compaixão e o temor não são meras ferramentas de uma clarificação exclusiva do e no intelecto”, porque “reagir dessa maneira [a tragédias] é em si mesmo valorizável, e

é uma instância de clarificação sobre quem somos [como seres humanos].” Reagir dessa maneira, segundo Nussbaum, é então uma ferramenta do “reconhecimento de valores práticos e, portanto, de nós mesmos, nada menos importante que os reconhecimentos e percepções do intelecto.” Claro está, a “compaixão e o temor” brotam de uma parte da alma separada do intelecto, sendo “em si mesmos os elementos de uma percepção prática apropriada da nossa situação”¹.

Desse ponto de vista, o trabalho (e poderíamos bem dizer — o *ergon*) da razão dos poetas seria auto-suficiente na imposição de uma certa forma a poemas. Em última análise, esta soberania da razão obrigar-nos-ia a reconhecer não só a maneira como interpretamos poemas, como a compreender aquilo que a poesia faz mexer nas águas obscuras a que, na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles chamara a parte não racional da alma. Talvez seja no fundo a isso que Martha Nussbaum se refere ao falar genericamente na “nossa situação”. O uso do possessivo, que faria supor uma qualificação da espécie, é porém modalizado de imediato, na sugestão de que “Aristóteles difere de Platão não apenas acerca dos mecanismos de clarificação, mas também acerca daquilo que, numa pessoa boa, uma clarificação é”².

Escusado será repetir que a descrição de Nussbaum se posiciona na franja de um problema de interpretação da *Poética*, dando por adquiridos, seja como for, os resultados cumulativos de uma direcção de leitura protagonizada, nas décadas precedentes, por Leon Golden (e já só remotamente por Gerald Else — na verdade, a autora parece atribuir a Golden a descoberta de que a definição de tragédia tem antecedentes entre os capítulos 1 e 5)³. A sua posição ilustra, em qualquer caso, o mesmo movimento crítico que associa uma tradução

¹ Nussbaum, M. *The Fragility of Goodness*, 1986, pp. 390-391.

² Nussbaum, *op. cit.*, 1986, p. 391. A autora desenvolve este argumento em “Fictions of the Soul”, *Philosophy and Literature* 7, 1983, pp. 145-161; e em *Love’s Knowledge*, pp. 245-260.

³ “Leon Golden observou nos seus excelentes artigos sobre a *Poética* que todos os elementos da definição de tragédia na *Poética* se referem retrospectivamente e resumizam a discussão precedente na obra.” Nussbaum, 1986, p. 388. Nussbaum assume, sem contemplar problemas práticos colocados por exemplo por diferenças entre tragédias, que os procedimentos racionais da técnica poética decorrem de acordo com a versão de Golden, e, diga-se ainda, não questiona as suas extrapolações filológicas e metafísicas de exegese da *Poética*, em particular da definição de tragédia do capítulo 6; pelo contrário, a autora abstrai as suas ideias sobre ‘clarificação’ dos ensaios de Golden que analisámos.

(uma paráfrase) de *katharsis* a uma teoria da mimese segundo a qual, neste caso, “do ponto de vista de Aristóteles, a função de uma tragédia é realizar, através da compaixão e do temor, uma clarificação (ou iluminação)” — e poderíamos ler *Aufklärung*. Não abrir mão de evocações kantianas notabiliza, caracteristicamente, a iluminação pela mimese — a qual “se relaciona”, acrescenta Nussbaum, “com experiências de um gênero digno de compaixão e de temor”. Essa clarificação, ou iluminação, sucederia como vimos apenas a, ou antes em, “pessoas boas”, presumivelmente as mesmas pessoas presentes num auditório distinto, livre e educado — a que Elizabeth Belfiore chamaria poucos anos mais tarde, por razões pouco diferentes, e de um modo mais familiarizável, “gente decente”⁴.

Defendendo um modelo alopático de catarse⁵ informado por acepções fisiológicas e terapêuticas de *katharsis*, dispersas por todo o *corpus aristotelicum*, e influenciadas, observa Belfiore, pela tradição hipocrática e por Platão, as tragédias afectariam, do seu ponto de vista, as partes baixas da alma. Ora, a reacção das partes baixas da alma à contemplação de certos acontecimentos funestos e horrorizantes seria impudente, *shameless*. O que em nada seria de valorizar, a não ser o caso de — presumiria Aristóteles — a estruturação das tragédias dever suscitar um cancelamento dessa impudência, provocando emoções opostas entre si, a compaixão e o temor. Assim, o prazer das tragédias restauraria ou, para sermos mais precisos, desimpediria, removendo excedentes emocionais impolutos, *katamenia*, (ausentes, por defeito, do nosso aparelho emocional), a via de uma excelência natural e a saúde de espírito do público das tragédias. Que tipo de público?

⁴ Belfiore, *Tragic Pleasures*, pp. 237, 357-359. Belfiore entende por “gente decente”, *decent people*, (*epieikis*, 1180^a8) — que autora traduz ainda, da *Ética a Nicómaco*, por “the better class of ordinary citizens” e por “those ‘decently advanced in habits’” — uma camada social que se opõe “àqueles” que se encontram no nível mais baixo de desenvolvimento ético, “os quais ‘por natureza não obedecem por *aidos* [vergonha, respeito, reverência] mas por medo’ [1179^b11]” (356). Assim, “o auditório da tragédia é obediente por *aidos* e precisa de ser educado por habituação ao longo da vida, como a ‘gente decente’ da *Ética a Nicómaco* (...). Parte desta habituação é garantida pela tragédia” (237). “A tragédia ensina a classe da gente ‘decente’, ao longo da sua vida emocional e intelectual, lições que precisam de continuar a reaprender. (...) a tragédia é (...) para Aristóteles uma droga para produzir e renovar o *aidos* na alma” (358).

⁵ Belfiore opõe-se com veemência à posição maioritariamente adoptada de que a catarse seria uma espécie de purificação homeopática das emoções (cf. *Iamblichus*, *Olympiodorus*, *Proclus*; Francesco Robortello; Bernays, Bywater, Laín Entralgo, Halliwell, Lucas, Janko, etc.); tal como, mas com menos veemência, se opõe à noção de que a catarse é uma espécie de clarificação intelectual (cf. Leon Golden, Martha Nussbaum).

Para Belfiore, o público das tragédias deveria ser composto tanto por jovens, como por adultos e por velhos — uma vez que, nas suas palavras, os jovens irascíveis (da *Ética a Nicómaco*, assim como da *Retórica*), os adultos educados (da *Ética* e da *Política*) e os velhos indiferentes à vida, propensos à impudência (também da *Ética* e da *Retórica*, mas não os de Cícero, por exemplo), todos estão a tempo para uma “educação ética”: todos estão a tempo de se tornarem “decentes”⁶. A autora jamais questiona, no entanto, a notada omissão de Aristóteles a respeito de público das tragédias, no qual deposita explicitamente a verificação da sua teoria da mimese. Belfiore poderia ter talvez sugerido que a omissão se ficara a dever, como em tantos outros casos de lamentar, a um possível acidente filológico irreparável. Ou, na realidade, não, porque *nada* em todo o *corpus aristotelicum* remanescente apoiaria semelhante conjectura. A autora parece além disso mais inclinada a supor, ainda que o não pronuncie convictamente, que a indeterminação teórica da *Poética* quanto à formação do público a educar por exposição a tragédias (contra a *República* — e portanto, com a *República*) se deve, talvez, a um lapso auto-sugestivo de Aristóteles, o qual estaria decerto, segundo nos afirma, a pensar em “gente decente”. Em “gente decente” e não, conclui Belfiore, em *phronimoi* — visto que “um virtuoso, uma pessoa já excelente, não é susceptível de sofrer uma catarse trágica”, por não precisar de mais educação⁷.

Sem no entanto se referir a *Tragic Pleasures*, é precisamente neste aspecto que, num ensaio do mesmo ano (1992), Jonathan Lear se opõe a Belfiore, ao elaborar uma nova versão de *katharsis* pela qual procura superar os problemas relacionados com especificações tácitas extrapolativas sobre a natureza de certos tipos de público, tradicionalmente supostas por teorias homeopáticas e alopatóicas. Imaginar-se-ia que as tragédias serviriam para alguma forma de remoção de excedentes emocionais, elementos impolutos, ou para o suprimento de emoções edificantes, na suposição de que as emoções produzidas por tragédias seriam inapropriadas, ou que as pessoas carecem de certas enzimas morais, indisponíveis (ou mais

⁶ Belfiore, *op. cit.*, pp. 357-358.

⁷ Belfiore, *op. cit.*, pp. 358: “o indivíduo perfeitamente excelente (...) não experimenta a catarse trágica”.

díficeis de colher) na vida vulgar — na realidade indiferenciada. Lear nota com perspicácia que as emoções suscitadas por tragédias constituem, de acordo com Aristóteles, a resposta emocional adequada *a tragédias*, sendo absurdo imaginar que seriam, neste sentido, produzidas por uma reacção indesejável. Sendo a reacção adequada, esta seria por definição a reacção emocional de virtuosos. Ora, se indivíduos virtuosos podem fazer parte do público das tragédias (Lear é notoriamente mais optimista — poderia, claro, haver *phronimoi* entre “gente decente”), se virtuosos não precisam de mais educação, e se o efeito das tragédias será igual sobre todo o auditório, resulta, na verdade, que ninguém no auditório estaria, pelo contacto com a arte, a ser objecto de qualquer educação. A função das tragédias não seria como ficaria demonstrado *educativa*.

De qualquer modo, Lear vê-se ainda obrigado a fazer considerações teóricas sobre o público das tragédias: a sua refutação de versões anteriores de *katharsis* decorre, aliás, de uma constatação relativa ao modo como a estipulação de certas versões da noção de catarse implica aceitar generalizações homogeneizadoras sobre a natureza (moral, psicológica) do auditório. Em suma, fosse por homeopatia ou por alopatia, imaginar-se-ia sempre que falta nas pessoas isto ou aquilo por natureza, ou que as pessoas já têm isto ou aquilo, etc. Se a homogeneização é mais evidente na estipulação de que as respostas emocionais são ou não apropriadas à natureza do tipo de pessoas do auditório (tipificando o público), não o deixa de ser, todavia, na estipulação, tal como na recusa, de que o auditório precisaria de qualquer terapia ou de qualquer educação.

Observámos no primeiro capítulo que a hipótese de Lear se baseia numa analogia entre um público das tragédias a que não faltaria qualquer desses tratamentos e os tipos de assistência de espectáculos musicais empiricamente distinguidos, por Aristóteles, no final da *Política*. Esta é uma estipulação nada menos homogeneizadora da noção de público, diga-se a propósito. Com esta analogia, assume-se, por conseguinte, que “artesãos, trabalhadores por conta de outrem e outra gente desse género” não poderiam, afinal, fazer parte do

público decente susceptível a ser afectado com eficácia, e da maneira certa, por tragédias. “Aristóteles”, recorda Jonathan Lear, “contrasta dois tipos de audiência: (...) aqueles que são livres e *já tinham sido educados* e os outros”⁸, — os quais, caso expostos a Sófocles, não seriam, presume-se, talvez sequer afectados, uma vez que a função das tragédias não seria educativa.

Seria assim presumivelmente de excluir a hipótese de certas pessoas poderem ser afectadas por tragédias. O que está a um breve passo de afirmar que a maneira como certas pessoas são afectadas pela arte, ou pelo menos pela arte trágica, visto a comédia lhes estar enfim reservada para um relaxamento merecido, como se diz na *Política* (e pouco de bom ensinando, todavia), seria pois para obter uma educação. Os ignorantes (e, numa expressão mais corrente, os desfavorecidos) não seriam, em suma, desse ponto de vista, tão humanos “como nós”, estatuto a que poderiam talvez ascender por via de uma educação sentimental, oferecida pela arte séria e elevada. Mas esta seria, é evidente, nada mais que uma hipótese académica. Afinal, pela mesma analogia com a *Política*, repita-se agora, os ignorantes e os desfavorecidos não *podariam* fazer parte do auditório que Aristóteles tinha em mente. Essas pessoas (se é que, pensada assim a tragédia, lhes podemos chamar “pessoas”) estariam, por natureza e azar, excluídas à partida de qualquer experiência de catarse.

Apesar da severidade em parte contextual do pensamento político de Aristóteles, não nos parece, no entanto, que a *Poética* contribuiria de algum modo para semelhante forma de exclusão. E não imaginamos, é mais do que justo frisar, que Lear se reveja de bom-grado na crueldade das implicações deste seu argumento. Parece-nos, apenas, que este caso nos ilustra *a contrario*, com vivificante atenção, as recomendações de razão prática a Nicómaco, segundo as quais uma deliberação correcta deve parar nalgum momento. Aprofundar as especificações sobre tipos de público só nos levará a problemas ingratos e desnecessários, como o de produzir um dilema moral a partir de uma distinção empírica

⁸ Lear, “Katharsis”, ‘Essays’, 1992, p. 320, itálico do autor.

entre auditórios, distinção que nunca foi realmente um dilema moral para Aristóteles, e muito menos, como se percebe, um dilema de poética.

Restringindo, seja como for, os efeitos das tragédias àqueles que “já tinham sido educados”, prerrogativa subentendida (conhecendo a *Política*), mas nunca explorada do mesmo modo pelos comentadores das últimas décadas — resulta não obstante que a gente decente (a “audiência normal e educada, que assiste à representação de uma boa tragédia”, ainda nas palavras de Lear)⁹ reagiria sempre, necessariamente e da mesma maneira, a uma certa forma de estruturar e de, pela estrutura, conferir inteligibilidade a certos cursos de acontecimentos. Daí que, como recordámos no terceiro capítulo, a apreciação cognitiva da estrutura inteligível do enredo seja, para Lear, o antecedente causal do efeito apropriado e do prazer apropriado da tragédia¹⁰. Uma vez que a “inteligibilidade só vem à luz com uma peripécia acompanhada por reconhecimento”, sendo essa “a melhor estrutura de enredo para representar acontecimentos verdadeiramente dignos de compaixão e temor” — que não nos repugnam por reconhecermos “a representação *como representação*”¹¹, — resulta pois que o *mythos*, como *mimesis*, é assim o antecedente causal do antecedente causal (a apreciação cognitiva) do efeito e do prazer apropriados a tragédias perfeitas.

Ora, não nos afastámos, a não ser em questões de pormenor, relacionadas com descrições do tipo de público em que um *mythos* complexo deveria ser eficaz, de uma visão estruturalista de conjunto. Essas descrições sobredeterminam, como vimos, o significado a dar ao uso de *katharsis* na *Poética*; e nalguns casos, têm ainda consequências mais profundas na maneira como se constroem teorias da mimese¹². Nesta perspectiva, seja como for, as propriedades de estruturas narrativas (*qua* imitações) têm efeitos necessários, produzidos sempre, e em toda a gente, da mesma maneira. Eu bem vos disse, diria Lessing, porventura.

⁹ Lear, “Katharsis”, 1992, p. 331.

¹⁰ Lear, “Katharsis”, 1992, p. 323.

¹¹ Lear, “Katharsis”, 1992, p. 323, itálico do autor.

¹² Recorde-se que o caso de Else é, a este respeito, o mais óbvio. De resto, salvo, de novo, certos detalhes, as teorias da mimese, assim como as descrições de *mythos* disponíveis, são em geral muito parecidas com as apresentadas por Golden.

Jonathan Lear, por seu lado, objectaria que, a ser como os *Elementos* de Euclides, a *Poética* não seria infalível por edificar os costumes do auditório, mas afinal, nas suas palavras, por descrever a função da tragédia como a de “nos consolar” (aritmeticamente, digamos) em relação à “bondade fundamental das pessoas e do mundo”, retratando de uma forma racional o substrato dos nossos piores pesadelos — a noção de “caos”. E por um contraste com a possibilidade do “caos”, a inteligibilidade racional das possibilidades remotas representadas pela tragédia reafirmaria, segundo o mesmo, um sentido fundamental das coisas. De que modo?

Os poetas trágicos, segundo a *Poética*, ou segundo Lear, “despertam-nos para o facto de existirem certas possibilidades emocionais que ignoramos na vida vulgar [*ordinary life*]”; essas possibilidades são “remotas”, motivo pelo qual não é de todo incompreensível que as ignoremos na vida vulgar; e ainda que tragédias “não recaiam [ou, pelo menos, não costumem recair] sobre nós, a tragédia vai à raiz [*goes to the root*] da condição humana de essas serem possibilidades com as quais temos de viver”. Assim, as tragédias, “oferecendo uma arena na qual podemos experimentar imaginativamente” possibilidades remotas, as quais, porque remotas, jamais receamos na vida real, permitir-nos-iam sentir emoções que desconhecemos. A “arena” ou palco trágico é, por isso, um “ambiente apropriadamente inapropriado”, quer dizer, um “ambiente seguro”, no qual, por processos imaginativos, “vivemos a vida por completo [*We... live life to the full*]”, sem todavia perdermos de vista que “fazemos parte do público”, razão por que, apesar da intensidade emocional da experiência, temos prazer por “não arriscarmos seja o que for”. Por outras palavras, o alívio que sobrevém com a catarse não é um mero “alívio de emoções ‘encravadas’ *per se*”; é aliás “o alívio de ‘descarregar’ essas emoções num ambiente seguro”. Mas isto não chega para caracterizar a *katharsis*, segundo Lear: “é preciso também saber qual é o conteúdo do nosso alívio, aquilo acerca de de quê é o alívio”¹³.

¹³ Jonathan Lear, “Katharsis”, 1992, p. 334.

Voltaremos na altura indicada ao significado deste alívio. Basta-nos por agora reter a sugestão intrigante de que alívios possuem significado. Esta sugestão, literalmente falsa, seria bizarra a não ser o facto de ser, claro está, uma metáfora psicanalítica para a ideia tradicional de que o *mythos* é, usando outra metáfora, um enunciado que encerra universais, revelados por *katharsis*. Esta última suposição é metafórica na medida em que enunciados, por definição, não excedem fronteiras frásicas. Apesar de ser uma unidade, um *mythos* não é uma frase simples; e muito menos o é um “alívio”. Um *mythos* não é, nesse sentido, uma unidade de significado. Só por uma muito grosseira extrapolação poderíamos supor que a distinção entre poesia e história, do capítulo 9 da *Poética*, na qual se afirma que a poesia representa, ao contrário da história, universais, é, para Aristóteles, uma qualificação gramatical de *mythos*. Em qualquer caso, para Jonathan Lear, assim como para quase todos os comentadores das últimas cinco décadas, dando por adquirida a credibilidade daquela última metáfora, a estrutura do *mythos*, e seja qual for o seu “significado”, desde que se apresente inteligível, ou que apresente uma inteligibilidade com certas características, terá efeitos automáticos, necessariamente, sobre todo um auditório normal e educado.

Quer dizer, bem aplicada uma técnica, a *katharsis* ou, para alargarmos o caso a Gerald Else, o prazer das tragédias será necessariamente obtido e colheremos benefícios. Deste ponto de vista, não existem discordâncias genuínas entre Lear, Belfiore, Nussbaum, Janko, Halliwell, Golden, Dupont-Roc e Lallot, Warrington, Cooper ou Hollzhausen¹⁴. Mas esta é uma vertente apenas mais recente de um modo tradicional de entender a *Poética* que poderíamos estender também, por exemplo, a Butcher, Bernays e Lessing, mencionando apenas pouquíssimos nomes de uma longa tradição de comentário. É curioso assim notar que nesta tradição, que remonta a cerca de 1540, protagonizada de começo por Bartolomeo

¹⁴ A esta lista poderíamos acrescentar, entre vários outros, Rorty, Laín Entralgo, Ničev, Woodruff, Freeland, Nuttall, etc. Hollzhausen resume o problema à sua verdadeira raiz, ilustrando o argumento que tentaremos refutar, ao observar com exactidão que “*mimesis* e *katharsis* não devem separar-se uma da outra: sem *mimesis* não há *katharsis*”. Hollzhausen, *Paideia oder Paidia*, 2000, p. 24. Citado por Maria Helena da Rocha Pereira, no prefácio à tradução portuguesa da *Poética* de Ana Maria Valente, 2004, p. 18.

Lombardi e por Vincenzo Maggi — e, para a fúria de Maggi, pelas *Explicationes* de Francesco Robortello sobre a *Poética* de Aristóteles, plagiando com antecipação, em 1548, as suas próprias *Explicationes* — pouco se alterou, no essencial. Lendo as *Explicationes* de Maggi, poderíamos com efeito imaginar estamos a ler um crítico da *Poética* nosso contemporâneo, quando por exemplo se afirma que “o objectivo” da poesia seria “corrigir o nosso modo de vida e levar uma vida boa e feliz”¹⁵.

2.

As apologias da tragédia aristotélica dependem assim, no último meio século, de duas suposições. Por um lado, dependem da suposição de que a inteligibilidade do enredo assegura necessariamente a verificação de uma catarse, um alívio, ou clarificação, ou purificação, ou purgação (seja qual for o modo correcto de traduzir *katharsis*, ou o modo como esta decorre supostamente em todas as pessoas de um auditório), obrigando os pacientes das tragédias a reconhecer alguma verdade irredutível acerca da “condição humana”.

Por outro lado, os mesmos argumentos dependem da suposição de que, pela razão, por um triunfo da vontade sobre as suas próprias limitações, os poetas são capazes de conferir uma certa inteligibilidade a certas acções. O que, de certa forma parecerá tornar paradoxalmente obsoleta qualquer noção forte de *technê*, como a da *Poética*. Se a razão de poetas chega para conferir certas características a certos enredos, para quê um tratado sobre técnica? Concentremo-nos, no entanto, na primeira destas duas suposições. O que é, afinal, desse ponto de vista, a inteligibilidade do *mythos*?

¹⁵ Maggi, V. *Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, 1551. Citado e traduzido por Weinberg, *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, p. 375. A data de publicação das *Explicationes* é posterior à das *Explicationes* de Francesco Robortello, 1548; o que enfureceu Maggi, pois o conteúdo das *Explicationes* se baseava em lições públicas de Bartolomeo Lombardi sobre a *Poética* e a *Ars poetica* de Horácio (na Escola de Filosofia Aristotélica, em Pádua, usando a tradução da *Poética* para latim de Alessandro Pazzi de' Medici, de 1536) — continuadas por Maggi após a morte do seu mentor. Sabemo-lo, segundo Bernard Weinberg, através de apontamentos de Alessandro Sardi, anteriores a 1550.

Em vez de redescrever aturadamente as bem conhecidas indicações de Aristóteles sobre a estruturação de acontecimentos (como se a estruturação de acontecimentos, apesar de ser a “alma” da tragédia, bastasse para uma tragédia funcionar), talvez nos seja mais útil perceber aquilo em que consiste a ideia tradicional de inteligibilidade, de acordo com a concepção estruturalista em que se baseiam apesar de não serem abertamente estruturalistas, os comentadores para os quais as imitações trágicas (ou a poesia em geral) têm efeitos necessários em comunidades, beneficiando-as de alguma maneira. Numa visão de conjunto, estas posições recorrem a dois tipos de explicações que, por motivos talvez relacionados com a história da teoria literária, surgem em dois períodos de vigor mais ou menos reconhecíveis. Em primeiro lugar, surgiram explicações (como as de Gerald Else, Leon Golden, John Warrington, ou as de Lane Cooper sobre comédia) sobre considerações técnicas requeridas para que este ou aquele produto poético da mimese, possuindo certas características, fosse enfim inteligível, e, em virtude da inteligibilidade conferida pela técnica, fosse por conseguinte eficaz. Em segundo lugar, com uma viragem parcial da teoria literária para o *ethical criticism*, surgiram explicações sobre os benefícios éticos ou estéticos da *mimesis*, que acabaram por dar lugar a explicações sobre uma educação estética e sentimental oferecida por tragédias, pela catarse — explicações como as de Martha Nussbaum e Elizabeth Belfiore, mas também, num sentido diferente, as de Stephen Halliwell — sobre o tipo de auditório em que a técnica deveria funcionar. Como Jonathan Lear, no fim da linha, perceberia. Lear não questiona, no entanto, a infalibilidade da *katharsis*. E muito possivelmente, Nussbaum, Belfiore e Halliwell mostrarão alguma renitência em admitir a dívida estruturalista que a nossa descrição lhes pretende cobrar.

Os seus pontos de vista resultam em qualquer caso, num sentido que nos seria exasperante descrever em mais detalhe de “resultam”, mas de qualquer modo *resultam*, da direcção de leitura encetada por Golden em 1962. Dependem, quer isto dizer, de uma maneira utilitarista de conceber a noção aristotélica de *techné*. Dir-se-á que a técnica poética

está ao serviço da inteligibilidade das tragédias, visando uma maximização dos seus efeitos, do prazer que lhes é próprio; i.e. visando a promoção de benefícios comunitários ulteriores, ainda que a descrição desses benefícios varie consoante inclinações filosóficas ou políticas deste ou daquele argumento. Imagina-se, portanto, que, pelo menos os *mythoi* trágicos complexos provocariam necessariamente, de acordo com Aristóteles, efeitos necessários e universais. Ou antes pseudo-universais, como ainda Lear, Belfiore e Nussbaum nos ajudaram a perceber. Relembre-se agora, as tragédias seriam, na verdade, apenas eficazes, da maneira certa, em pessoas boas, gente decente, assistências normais e educadas. Será preciso neste momento introduzir, no entanto, uma qualificação importante, relacionada com o modo tradicional de interpretar a definição de tragédia do capítulo 6, dificultada historicamente, a nosso ver, pelos resultados cumulativos da reiteração de que a *Poética* seria, nalgum sentido, um tratado de composição das tragédias, ou um tratado sobre como a partir de certas estruturas narrativas poderíamos obter certos benefícios.

Seja qual for a tradução mais correcta para a definição de tragédia e para a *Katharsisfrage*, ler-se-á sempre que uma imitação trágica, com esta e aquela característica, ou feita desta e daquela maneira, ‘provoca a *katharsis* de certas emoções’. Por palavras mais simples, uma tragédia inteligível, devido a certas características técnicas, provoca qualquer coisa. Usar “provoca” neste contexto talvez seja um pouco exagerado, sendo preferível, como alguns tradutores sugeriram, usar em vez disso “leva a”; não haverá prejuízo filológico em supor que uma tragédia bem construída “leva a” que se verifique uma certa reacção, ou a reacção certa; tanto faz. A única suposição razoável que podemos inferir da *Katharsisfrage* é, assim, a de que mais do que uma pessoa reagiria da mesma maneira a tragédias. Daqui não se segue, de qualquer modo, e ao contrário do que em geral se julga, que *todas* as pessoas reagiriam da mesma maneira. Restringir a reacção a grupos de adultos livres e educados, ou a grupos de pessoas boas, não remove porém a presunção de que todos no auditório reagiriam sempre da mesma maneira.

Pelo contrário, isso apenas contribui para uma tipificação do auditório, mediante uma tipificação das suas reacções à arte, a uma forma de arte que se lhe destinava: a uma arte, por assim dizer, ergonómica, feita à sua medida. Numa visão mais panorâmica, este tipo de explicação ergonómica tende aliás a tomar as afirmações de Aristóteles sobre a distinção ou a tibieza de auditórios (1462^a2-6) como um modo de sugerir que certa arte deveria ser feita para certos tipos de pessoa. O problema com esta ideia geral está ligado a “deveria”, mas também ao predicado “feita para”; o que não admira, dado o enaltecimento frequente de uma noção utilitarista de *technê*. Quer-nos parecer, no entanto, que a distinção traçada por Aristóteles entre auditórios procura clarificar, pelo contrário, como se sugere na *Política*, tal como aliás na *Poética*, que a “propensão natural” de cada pessoa, poeta ou civil, por assim dizer, aproxima cada pessoa das formas de arte que mais reflectem as suas próprias inclinações naturais. Apenas isso. Há pessoas melhores e pessoas piores. Assim, “a partir de improvisos”,

A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encómios (...). Quando a tragédia e a comédia apareceram, dos que se dedicavam a cada uma destas espécies de poesia, de acordo com a sua propensão natural, uns tornaram-se poetas cómicos em vez de autores de iambos, e outros poetas trágicos, em vez de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito que as anteriores. (1448^b24-28, 1449^a1-7)

A distinção de Aristóteles entre auditórios não parece reservar por isso quaisquer verdadeiras ambições industriais, parecendo querer sugerir apenas que os auditórios e os poetas se podem distinguir empiricamente (e nada obsta que distinções empíricas reflectam critérios morais) pela atracção exercida por certos tipos de arte na propensão natural de cada pessoa. Isto não apenas é verdade para a Atenas do século IV, como é uma verdade permanente sobre a nossa relação com a arte. E não é apenas verdade para Atenas que em auditórios livres e educados encontraremos, todavia, “homens vis”; tal como continua a ser verdade que entre artesãos e trabalhadores por conta de outrem existirão, de qualquer

modo, “pessoas boas”, apesar das limitações à genuína excelência moral colocadas, segundo Aristóteles, por vidas dedicadas a trabalhos práticos. Aliás, estas limitações em nada se sobrepõem às limitações impostas por existências livres e educadas, mas levadas em função da acumulação de riqueza ou, por exemplo, em função da obtenção de prazer, segundo Aristóteles. E por muito que o sistema político da Atenas do século IV possa ter desfavorecido tipicamente a presença de artesãos ou a de trabalhadores por conta de outrem no auditório das tragédias, pode bem ser que, como Adam Smith viria a observar vários séculos depois de Aristóteles, em 1759, na sua *Theory of Moral Sentiments*, até o mais vil dos homens, até “o mais insensível violador das leis da sociedade”¹⁶, não será totalmente desprovido de compaixão ao ver representada, por hipótese, uma desgraça como a de Édipo. Objectar-se-ia que, para Aristóteles, no entanto, “o mais insensível violador das leis da sociedade” jamais pertenceria, ou pelo menos não deveria ser propenso a pertencer ao auditório das tragédias. Mais pessimista, ou talvez mais realista que Smith, Aristóteles afirma na *Retórica* que “a compaixão não afecta nem os que estão completamente perdidos, (...) nem os que se acham superfelizes”¹⁷ (1385^b19-22). “Por outro lado”, será bom não esquecer que a compaixão afecta, afinal:

os idosos, devido à sua prudência e experiência; os fracos e, sobretudo, os cobardes; os instruídos, porque são mais calculistas; também os que têm pais, filhos ou esposas; (...) também aqueles que não estão incluídos no rol das paixões que excitam à coragem, (...) nem se encontram num estado de espírito que os leve à insolência (...), mas sim aqueles que estão entre estes extremos. (1385^b26-39)

A compaixão afecta, segundo Aristóteles, muitas pessoas, pessoas com propensões diferentes, e cada qual tem as suas razões. Melhores, piores, livres e instruídas, fracos, idosos, pais, maridos e cobardes, sobretudo os cobardes — o auditório é composto, escusado será dizer, por *pessoas*. Como Adam Smith, apesar do exagero, observou, a compassividade para com casos dignos de compaixão não está “de modo algum confinada

¹⁶ Smith, A. *Theory of Moral Sentiments*, 1759, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 11.

¹⁷ *Retórica*, Júnior, M.A., Alberto, P.F., Pena, A.N. (trad.), Lisboa: INCM, 2005.

aos virtuosos e aos benevolentes”¹⁸. Apreciar tragédias, ter certas reacções, ser compassivo e sentir temor quando alguém “como nós” ou “como os nossos” (e nunca nós ou os nossos), diz Aristóteles, também na *Retórica*, cai em desgraça, não é pois uma questão de excelência moral. Se não é uma questão de excelência moral, será despropositado supor que o auditório precisasse de ser educado nesse sentido. E mais importante que isso, mais importante, pelo menos, para o argumento presente, não restam dúvidas acerca de estas reacções não serem reacções universais¹⁹.

Ora como Else percebeu, e como Golden tão influentemente ignorou, Aristóteles nunca afirma de maneira inequívoca, seja como for, que o efeito de catarse, relacionado com o reconhecimento de acontecimentos dignos de compaixão e temor, seria um efeito necessário, isto é, produzido automaticamente por todas as tragédias. Mesmo que se tente restringir (academicamente, claro está) o auditório das tragédias a um grupo de fracos, idosos, pais, maridos e cobardes, maridos cobardes, pais fracos ou pessoas maduras, afirmar que o efeito de catarse é *necessário* teria requerido, decerto — e de preferência na *Poética*, na qual se sugere que é oferecida uma teoria da mimese poética — uma explicação clara sobre a causalidade especial que levaria a estrutura de certas imitações a ter efeitos necessários ou automáticos sobre fracos, idosos, pais, maridos e cobardes, etc. Reservamos para o capítulo seguinte um argumento positivo a este respeito. Por agora, será preciso, no entanto, fazer ainda algumas considerações importantes acerca do modo como esta última ideia passa despercebida nos comentários à *Poética* conhecidos.

A causalidade de que se fala explicitamente na *Poética* refere-se a princípios causais internos a certas imitações, e não a qualquer causalidade entre a causalidade de imitações e as pessoas. Repare-se que da representação de X em palco (tomemos X por um complexo

¹⁸ Smith, A. *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Ainda que livres e educados, não se compadecem de “pessoas honradas... os que estão completamente perdidos (pois pensam que já mais nada podem sofrer, visto que já tudo sofreram)”; os “que se acham superfelizes” — propensos à soberba, julgando “que não há mal que os possa afectar”; “os que andam intensamente amedrontados”; “os que andam aturdidos, vítimas dos seus próprios males” e ainda “aqueles que não têm consideração por ninguém” (1385^b19-1386^a1).

de características formais), nada decorre necessariamente nas cabeças do público. Y, chamemos-lhe *katharsis*, não é uma consequência lógica de X; e Y não parece ser uma consequência física ou química de X. Em todo o *corpus aristotelicum*, não existe aliás qualquer explicação plausível — e não existe, com efeito, qualquer explicação, — de acordo com a qual Y (digamos, para facilitar, reacções mentais, orgânicas) é uma consequência necessária de X — representações particulares de certas estruturas narrativas. Objectar-se-á que Aristóteles assume que existe, em todo o caso, uma relação de causalidade entre X e Y. É inegável que esse nexos causal é presumido; mas parecemos ter várias razões para acreditar que essa relação não é, para Aristóteles, necessária ou universal. Assim, parece-nos afinal erróneo supor o contrário, sendo na verdade muito mais do que erróneo tentar explicar a eficácia das tragédias (e a nosso ver os critérios de eficácia devem ser abandonados) mediante a apresentação de certas restrições acerca da natureza do auditório. Por muito que para Aristóteles as tragédias atraíssem pessoas de carácter mais nobre, por natureza, nenhum conjunto de justificações sobre a putativa condição livre, instruída ou honrada dos eventuais pacientes de Y poderá alguma vez tornar suficientemente homogêneos auditórios-y, de modo a verificar a suposta eficácia da função das tragédias em apenas certos tipos de pessoas. Porque descrições de auditórios-y não são explicações sobre causalidade, ainda que presumam um tipo inverificável de causalidade entre a arte e as pessoas. São muito mais do que erróneas porque explicam, enfim, outra coisa. São tiros ao lado. Poderíamos estar inclinados a sugerir que são, neste sentido, estipulações literalmente hamartíacas (por assim dizer), na medida em que, como veremos dentro de momentos, acabarão por ser refutadas pelo tipo de reacção emocional ou intelectual que prefiguram. Queremos todavia dizer que são tiros num alvo diferente.

Presumindo, para todos os efeitos, uma causalidade necessária entre a arte e as pessoas, poder-se-ia julgar que o motivo da nossa crítica seria construir de seguida um argumento sobre o modo como este tipo de resposta tende a recomendar os bons

resultados comunitários da formação social de auditórios-y. Não é esse, porém, o nosso objectivo: não nos parece que essas recomendações sejam úteis ou sequer verdadeiras sobre a relação das pessoas com a arte em geral, e muito menos parece que nos ajudem a compreender mais correctamente a *Poética*. É bastante provável que o recurso àquele género de resposta se fique a dever, de qualquer modo, a uma certa exaustão intelectual, assim como, talvez, a uma aceitação tácita generalizada, das respostas estritamente sobre técnica poética, oferecidas por gerações anteriores. Imaginar-se-ia, possivelmente, que as descrições prévias sobre atributos técnicos das tragédias (importadas para, e influenciadas por, estudos sobre narratologia, na teoria literária do século XX, por exemplo) nos clarificam, de alguma forma, acerca da causalidade (natural, como sugere Aristóteles) que leva a que as pessoas tenham prazer em imitações, ou atravessem experiências de *katharsis*.

Vale talvez a pena, por isso, analisar mais de perto o tipo de resposta oferecida por explicações sobre atributos técnicos das tragédias. Mais uma vez, parece-nos preferível olhar para o tipo de explicação em causa, em vez de reiterarmos as indicações de Aristóteles na *Poética*. E diga-se, de novo, que essas explicações respeitam sempre um critério de eficácia. Assim, a eficácia de uma tragédia, isto é, a verificação compulsiva de Y num auditório-y, dependerá, numa perspectiva estruturalista, da inteligibilidade trágica do *mythos*. (Repare-se que, nesta perspectiva, “trágico” é um adjectivo puramente técnico, querendo denotar as características de um género.) Visto que a inteligibilidade do *mythos* depende de um trabalho racional sobre a técnica, a eficácia de uma tragédia dependerá, claro, desse ponto de vista, da razão dos poetas, mas mais estritamente da *technê*. Uma vez, também, que o objectivo da inteligibilidade das tragédias só se revela pelo reconhecimento da acção como um todo, uno, completo, etc., por parte do público (sendo apenas assim que se obtém um efeito de *katharsis*), acrescentar-se-á que o reconhecimento do público é o principal objectivo, ou o objectivo imediato, a condição necessária, da eficácia da técnica trágica. Este torna-se, por conseguinte, num critério decisivo para qualquer descrição

daquilo que a *katharis* possa ser, assim como para qualquer descrição verdadeira do argumento da *Poética* — pelo menos no padrão estruturalista das últimas décadas.

Como produto *pros to telos* da técnica, a inteligibilidade do enredo é o resultado da maneira como a técnica confere uma forma especial à imitação de certas acções. Desse modo, a técnica poética é uma actividade em si mesma mimética. Assim, será preciso introduzir, neste momento, uma distinção entre duas acepções de *mimesis*. 1: as tragédias seriam imitações no sentido em que são um produto técnico, *mimemata*; e 2: a própria actividade dos poetas é mimese, uma actividade produtiva. *Mimesis* é tomada, neste último sentido, por metonímia, como modo de racionalização composicional da poesia. No caso das tragédias, opera de acordo com uma série de princípios técnicos descritos na *Poética*. Visto que estes princípios técnicos procuram dotar as tragédias, *mimemata*, de uma certa unidade “orgânica”, de completude e extensão, segundo uma causalidade mais ou menos rígida, etc., podemos afirmar que a noção de inteligibilidade é inerente à própria noção de acção imitada. Por isso, não existem tragédias ininteligíveis.

A descrição austiniana de Gerald Else sobre casos de infelicidade técnica será um bom exemplo de que assim é. Graus de tragicidade corresponderão a graus de perfeição da estruturação de acontecimentos, combinada da maneira correcta com os restantes critérios descritos na *Poética*, para que as tragédias fossem perfeitas e eficazes. Procurando alargar este modelo a toda a história literária, para Golden aplicações técnicas divergentes seriam apenas modificações históricas do género. Mas acções imitadas seriam coisas inerentemente inteligíveis. O que não constitui verdadeira surpresa. Tal como a descrição — poética ou não poética — de qualquer outra acção, a acção imitada será, no caso das tragédias, enquanto descrição, necessariamente inteligível, no sentido em que qualquer descrição precisa de ser inteligível para que seja, segundo Aristóteles, a descrição de alguma coisa. O que a técnica poética confere, nesta visão, é assim uma inteligibilidade em segundo grau: uma inteligibilidade trágica. Existiriam, por hipótese, histórias tradicionais sobre desgraças

de famílias ilustres (“possibilidades remotas” limitadas ao “mundo trágico”, segundo Lear), a que os poetas — podendo de qualquer modo inventar eles mesmos novas histórias, sendo esta uma simples questão de técnica e disciplina mental — emprestariam uma inteligibilidade ou uma forma particular. A essa forma seria inerente a suscitação de *katharsis* no auditório. Da estrutura decorrem efeitos.

Resumindo, poderíamos dizer que uma tragédia funcionará, deste ponto de vista, se, e apenas se, o público for capaz de reconhecer a *anagnórisis* de uma personagem. Cumprida a técnica, este critério será observado. Para uma tragédia funcionar — tome-se a acção de *Rei Édipo*, — o público deve poder ser capaz de reconhecer o reconhecimento de Édipo. A par de uma redescrição da sua própria acção, redescrição em que consiste a anagnórise de Édipo (a sua “passagem da ignorância para o conhecimento”), também o público a deve ser capaz de perceber como passagem de um estado para outro, o que implica, por parte dos pacientes das tragédias, uma redescrição mental da acção representada, uma redescrição coincidente, neste caso, com a de Édipo, ao descobrir a sua participação activa, embora não intencional, num curso de acontecimentos infausto. Tudo isto deve ser tão claro e inequívoco aos olhos do público que, repita-se, será todavia absurdo supor, ao contrário do que a posição de alguns comentadores presume, ser preciso, para a *katharsis*, a posse de quaisquer poderes racionais de invulgar capacidade cognitiva para que, apesar de Aristóteles não ser explícito a esse respeito, acontecer aquilo a que poderemos chamar, a nosso ver sem extrapolações, uma *anagnórise do público*.

Como vários autores observaram (entre outros, Jonathan Lear, Gerald Else e Terence Cave), aquilo que parece ser preciso para que se verifique uma *katharsis* é pois o mesmo a que Aristóteles chama *anagnórisis*. Anagnórise é assim uma figura mais do que adequada para solução interpretativa de uma série de suspeitas acumuladas pelo espectador ou pelo leitor das tragédias e, decorrendo, de um modo inteligível mas alheio à sua atenção imediata (segundo aquilo que é mais provável ou necessário), e contra as suas expectativas,

culmina num efeito de surpresa. Mais do que isso, porém, a anagnórise do público parece, continuando entretanto a usar um vocabulário kantiano, fazê-lo transpor-se para o lugar de Édipo, pelo que dependeria deste golpe de narrativa a eficácia das tragédias.

Não sendo explícitos sobre aquilo a que chamámos a anagnórise do público, os argumentos da *Poética* parecem, à primeira vista, dar por adquirido o efeito de surpresa que acompanha o reconhecimento de Édipo, já para não falar da conseqüente ocorrência de catarses, sendo isso que uma descrição do trabalho da técnica tentará, em última análise, explicar. Na verdade, Aristóteles refere-se, em vários momentos, no entanto, a critérios de facilitação da anagnórise do público, todos eles relativos a um conjunto de princípios gerais de inteligibilidade, reflectindo limitações da percepção humana. Por exemplo, fala-se do reconhecimento, ou talvez seja mais indicado dizer da percepção da acção imitada como um todo ordenado e completo, segundo princípios de causalidade mais ou menos rígidos, de acordo com a necessidade ou aquilo que acontece na maior parte dos casos, sendo ainda requerida uma certa extensão (análoga à de um animal belo), “uma duração determinada e fácil de recordar.” (1451^a6). A desiderabilidade da clareza, reiterada por Aristóteles ao longo da *Poética*, parece pois referir-se à maneira como as tragédias parecem facilitar a anagnórise do público, de modo a que seja quem for se compadeça, e se atemorize, ao descobrir que isto ou aquilo é o caso.

Note-se, de passagem, a propósito da ideia segundo a qual a mimese ou as tragédias serviriam para um refinamento da percepção humana, que Aristóteles acrescenta a este respeito, de imediato, que os “limites da extensão, de acordo com (...) a faculdade da percepção, não são do âmbito da arte”, porque “em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo.” (1451^a7-11). Uma tragédia bem construída seria perfeitamente adequada à percepção de qualquer pessoa, razão que nos leva a duvidar da hipótese de que o auditório precisaria de ser educado ou aperfeiçoado — por assiduidade a peças de teatro, porventura, — em matéria de

percepção. Conhecidas teses, segundo as quais a mimese, e sobretudo a tragédia, teria, para Aristóteles, uma função própria melhorativa, ulterior, a uma escala talvez comunitária, resultam, assim, seriamente descredibilizadas. O facto de considerações sobre “a faculdade da percepção” não serem “do âmbito da arte”, parece sugerir que, para Aristóteles, o objectivo da arte em nada se relaciona com a formação ou o melhoramento das capacidades do público.

De qualquer modo, comparando com argumentos da *Retórica*, o reconhecimento de que isto ou aquilo é um caso digno de compaixão é independente de isto ou aquilo ser, na realidade, um caso de arte ou, afinal, um caso da vida, desde que presenciemos casos de semelhantes, pessoas nas quais reconheceremos, entre outras coisas, honradez, mas com as quais não somos íntimos. Sentiremos, assim

[compaixão] (...) pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afectando quem não merece ser afectado, podendo também fazer-nos sofrer a nós próprios, ou a algum do nossos, principalmente quando esse mal nos ameaça de perto. É evidente que, por força das circunstâncias, aquele que está a ponto de sentir piedade, se encontra numa situação de tal ordem que, há-de pensar que ele próprio, ou alguém da sua proximidade, acabará por sofrer algum mal idêntico ou muito semelhante ao que referimos na nossa definição. (...) Mas, sobretudo, o que inspira piedade é ver gente honrada em situações tão críticas, é que todas estas coisas, por parecerem tão próximas, causam piedade, uma vez que o sofrimento é imerecido e surge diante dos nossos olhos.” (1385^b13-19, 1386^b5-7)

Seja na arte, seja na vida, sentiremos compaixão ao reconhecer que certas coisas nos poderiam acontecer a nós, mas não seremos afectados por compaixão quando o mesmo tipo de coisas acontece connosco ou com os nossos. Poderemos sentir compaixão pelo sofrimento de um amigo, mas não pelo sofrimento um filho, por exemplo. Pela desgraça de um filho, sentiremos, pelo contrário — e, tudo indica, seja qual for a nossa excelência de carácter ou o grau de refinamento da nossa própria percepção — em vez de compaixão, horror. São “temíveis”, bastante a propósito, “todas as coisas que inspiram compaixão, quando acontecem ou estão para acontecer aos outros.”

São temíveis, sobretudo, quando “uma falha irreparável” está na origem de uma “situação aflitiva” ou de uma “perturbação causada pela representação de um mal iminente,

ruinoso, ou penoso”: males “próximos e prestes a acontecer”. Por palavras mais simples, aquilo que nos faz sentir, por outros, compaixão e temor em certas “situações aflitivas” da vida, não se distingue, enfim, daquilo que nos faz sentir, por outros, segundo Aristóteles, compaixão e temor em tragédias, quer isto dizer, compaixão e temor através da “representação de um mal iminente”, “diante dos nossos olhos”.

Numa perspectiva estruturalista, dir-se-á, seja como for, que o reconhecimento destas situações e o sentir estas emoções em relação a semelhantes, depende estritamente do facto de isto ou aquilo ser, para todos os efeitos da arte, *mimesis*, voltando a recorrer a abonações do capítulo 4 da *Poética*, sobre a forma como, ao vermos imitações de cadáveres e dos mais repugnantes animais, sentimos prazer e não repulsa. Assim, sentiremos prazer na “representação de um mal iminente” por sabermos, de qualquer modo, presenciar nada mais do que uma *representação* inofensiva; e por nos encontrarmos, acrescentar-se-á, num ambiente seguro. Ora, visto presenciarmos uma representação trágica, uma imitação, uma *mimesis*²⁰, estas emoções oferecerão prazer por serem obtidas por uma técnica e removidas por catarse, quer dizer: também pela técnica. Recorde-se que o que permite a *katharsis* será então a forma imposta, por uma estruturação racionalizada e o mais clara possível, a certos acontecimentos dignos de temor e compaixão. Deixando de lado os casos de infelicidade técnica, que afinal não definem o género; e deixando de parte considerações, a nosso ver exacerbadas, sobre o papel da razão neste processo, dir-se-á que a inteligibilidade do *mythos* complexo corresponde pois, nesta perspectiva, um trabalho da técnica.

Eis, então, um esquema simplificado do tipo de explicação estruturalista acerca da prioridade atribuída por Aristóteles, na *Poética*, ao papel da técnica poética na composição das tragédias. Se a eficácia de uma tragédia bem construída visa a anagnórise do público, e a anagnórise do público depende de se reconhecer a anagnórise de Édipo; e a anagnórise de Édipo (i.e. um significado do *mythos*) depende, ou decorre, dos princípios de inteligibilidade

²⁰ Distinguir entre alternativas de tradução de *mimesis* nada parece contribuir para qualquer clarificação do presente argumento.

do enredo complexo; e se, como vimos, a inteligibilidade do enredo complexo depende da técnica; então: a anagnórise do público depende estritamente da técnica. Ou seja, a *katharsis* (que é promovida pela anagnórise do público) depende da técnica. A explicação presume, de novo, e inevitavelmente, uma causalidade entre X, características técnicas de tragédia, e Y, reacções mentais ou emocionais.

É de notar, porém, que a inteligibilidade conferida pela técnica poética é inerente à noção de acção imitada. Tragédias perfeitas ininteligíveis não existem: tal coisa não é sequer concebível e, se fosse, não seria, do ponto de vista técnico, uma tragédia. Assim, aquilo que uma descrição de técnica pode explicar será, na melhor das hipóteses, os atributos internos de certas imitações. Descrições técnicas estruturalistas explicam apenas e nada mais do que a estrutura de X, tragédias.

Em vez de X, tome-se o caso de um triângulo. Uma explicação deste tipo só permite talvez clarificar que ser um triângulo implica possuir três ângulos internos cuja soma seja 180° . Não ocorre a ninguém que, ao ver um triângulo, alguém possa sentir uma dor de dentes ou, porque não?, recordar-se, quem sabe, de como foi feliz em criança, desolado entre os Tauros, ou aperceber-se de ter sido enganado por um amigo desleal, *porque* “a soma dos seus ângulos internos é 180° ”. Se é que podemos comparar a estrutura das tragédias à estrutura de formas geométricas (poderíamos no máximo compará-la à forma de um animal belo), resulta, de qualquer modo, analogamente, que as descrições estruturalistas de técnica poética, tal como as descrições de auditórios-y, não explicam relações de causalidade entre a arte e as pessoas.

Presume-se, por vezes, todavia, o contrário. Presume-se que de entre as virtudes miméticas das tragédias, se destaca a propriedade ontológica especial de, numa combinação adequada de certos truques narrativos, esses truques narrativos suscitarem necessariamente Y's: certas reacções. Dizemos que essa propriedade ontológica é especial uma vez que, sendo a relação prefigurada entre X's e Y's uma relação de necessidade causal, não parecem

existir, no entanto, de entre os tipos de causalidade necessária conhecidos pela filosofia e pela ciência — e.g. relações de lógica, relações de causalidade física, química, etc. (naturais) — nenhum que se adeque ao tipo de explicação presumida pelo argumento estruturalista que temos vindo a descrever. É assim como se, por mexerem com um material diferente, *mimesis*, os poetas (ou pelo menos, diga-se de novo, limitando a discussão a críticos da *Poética*, Sófocles e Eurípides) tivessem criado uma ontologia paralela — por exemplo: “o mundo trágico”. E é como se pelo nosso simples contacto visual com “o mundo trágico”, estados de coisas fossem necessariamente alterados na, seja como for, ontologia a que, de resto, todos pertencemos. O ambiente seguro é assim visto como uma espécie de câmara própria para esse contacto. Em suma, este tipo de explicação presume uma relação de causalidade necessária (à falta de alternativas, lógica, ou química, ou física,) entre características formais (conferidas tecnicamente) e a ocorrência de coisas na cabeça do público. E no entanto, é bom de ver, o primeiro problema está no facto de estas explicações não serem explicações sobre causalidade, mas sobre atributos internos putativos de peças de arte.

Ora, nenhum dos dois tipos de explicação interdependentes (recorde-se: descrições sobre técnica poética e descrições sobre auditórios-y) no cerne crítico dos últimos cinquenta anos será capaz de explicar relações de causalidade. Nenhum deles explica aquilo que propõe ou, para sermos menos exigentes, aquilo que ambos implicam: nexos de causalidade necessária entre a arte e as pessoas. Regressemos, entretanto, antes de prosseguirmos na nossa análise, às explicações sobre a natureza do auditório. Tomando por critério uma noção de eficácia necessária, vimos que do mesmo gesto resulta *ipso facto* a definição de um público coerente e homogéneo, nas cabeças do qual, por assim dizer, as tragédias seriam eficazes da mesma maneira.

A homogeneidade de público requerida por semelhante critério de eficácia apenas parece empobrecer o argumento de Aristóteles, sendo afinal traída por qualquer descrição

aceitável e verdadeira de público. Repita-se: por muitas restrições que se procure fazer acerca da condição livre e educada de auditórios-y, essas restrições, tal como um critério de eficácia, só servem para reforçar conceptualmente a ideia de um público tipificado. A sua reacção putativa será, por um lado, uma consequência necessária de propriedades formais. Por outro lado, sendo essa consequência, vamos supor, ou lógica ou natural, ou as duas coisas (à falta de alternativas viáveis), ela será, por outro lado, uma reacção mental ou orgânica. Nenhum público será suficientemente homogéneo mediante descrições de auditórios-y, como vimos. O modo derradeiro de conceber uma noção de público suficientemente homogénea será apelar ao facto de todos possuímos, em última análise, o mesmo aparelho biológico. Ora, visto que nenhuma reacção mental ou orgânica, no nosso aparelho biológico, à contemplação de acções imitadas em palco decorre de uma causalidade lógica ou natural necessária — ou seja, visto que o argumento requer um público verdadeiro e, ao mesmo tempo, é recusado por qualquer público verdadeiro — visto isto, fica demonstrado que o critério de eficácia, que define este argumento estruturalista, é auto-refutativo. Não apenas os tipos de explicação a que recorre não servem para explicar relações de causalidade, como o tipo de causalidade que pressupõe o refuta.

Talvez seja por esta razão que Aristóteles não é explícito na *Poética* sobre o público das tragédias. Quer dizer, não avançar uma teoria sobre o público talvez denote que a *katharsis* não seria, do seu ponto de vista, muito sensatamente, uma reacção geral, automática, abrangente ou sequer necessária. De facto, o que quer que a *katharsis* fosse, Aristóteles jamais se inclina a sugerir na *Poética*, ao contrário do que habitualmente se julga, que a *katharsis* acontece necessariamente a toda a gente. A única indicação a este respeito reduz-se a um uso isolado da palavra na problemática *Katharsisfrage*, na qual, por muito que custe admitir, nada se sugere acerca de uma relação geral de necessidade, e muito menos acerca de essa ser uma resposta geral do público. Podemos no máximo talvez supor que, a

suceder, aconteceria a mais do que uma pessoa ao mesmo tempo. De dizer que a catarse não é uma reacção necessária não decorre, claro está, que a anagnórise do público não seja condição necessária para a *katharsis*, ideia que podemos e devemos preservar e para a qual talvez não seja preciso recorrer a uma explicação estruturalista.

A tendência de interpretação da *Poética* desde 1957 nasce pois, ironicamente, de não ter sido atribuída qualquer importância à intuição mais forte de Else, deixada por resolver no “Argumento”, pela qual a sua posição constituiu ou poderia ter constituído uma verdadeira viragem nos estudos sobre o tratado, em relação a uma posição utilitarista tradicional acerca da infalibilidade das tragédias. É por responsabilidade em parte sua, claro está, que a tendência dos últimos cinquenta anos se divide em versões complementares da *Poética*, muitas vezes concretizadas em traduções, mas que se reflectem sobretudo na forma de comentários quer puramente estruturalistas, quer defendendo teses de estética, quer ainda teorias éticas sobre benefícios comunitários da arte, todas assentes, de qualquer modo, na mesma premissa partilhada e errónea. Para sermos precisos, a de que na *Poética* Aristóteles procurou fazer uma teoria mimética da poesia, uma teoria sobre como os efeitos da poesia são efeitos da *mimesis*. As tendências que acabámos de caracterizar são refutadas pela homogeneidade e pelo tipo de reacção que nenhum público verdadeiro manifesta. Assim se vê, além disso, que as tentativas de abstrair da *Poética* uma teoria mimética da poesia serviram para justificar esta ou aquela tradução de *katharsis*. Para além de descrições erradas acerca daquilo que a catarse possa ser, essas descrições são, acima de tudo, incompatíveis com a possibilidade de o argumento da *Poética* ser verdadeiro. O desastroso resultado dessas tentativas é, assim, um conjunto desproporcionado de razões arrevesadas para sugerir nada mais, nada menos, que Aristóteles, afinal, estava errado.

Julgar-se-ia assim preferível evitarmos falar sobre públicos verdadeiros ou sobre reacções humanas — e, já agora, evitarmos falar sobre a noção de *mimesis*. A nossa convicção é, pelo contrário, a de que para compreender as ideias da *Poética* sobre o modo

como as tragédias afectariam pessoas “como nós”, será preciso um argumento sobre a *Poética* que não seja simplesmente incompatível connosco. Por outro lado, esse argumento precisará de tomar em consideração as importantes afirmações sobre *mimesis*, nomeadamente as que relacionam as causas naturais da poesia com a natureza mimética dos seres humanos. Por palavras um pouco diferentes, essa parece ser, do nosso ponto de vista, a única maneira de levar Aristóteles a sério em discussões sobre arte, preservando não apenas a franca probabilidade de as suas ideias continuarem a ser, enfim, mais que verosímeis — perspícuas, — como a hipótese de permanecerem clarificadoras num mundo talvez transfigurado, mas no qual desde que há memória se nasce e morre, enquanto a arte continua a ser a arte, a compaixão compaixão, e as pessoas pessoas.

CORRECÇÃO POÉTICA

Técnica e Anagnórise

Nos três últimos capítulos caracterizámos os contornos teóricos de um problema formulado de começo sob o aspecto de uma pergunta: porque razão a procura de coerência conceptual entre teorias da catarse e teorias da mimese implica tradicionalmente sacrificar “pessoas como nós”? Sugerimos que este sacrifício filosófico se deve em parte ao facto de os dois tipos de explicação apresentados para relacionar *mimesis* e *katharsis* no contexto da *Poética* não serem explicações sobre causalidade — ficando o problema a dever-se no entanto a que se presuma um tipo de causalidade necessária entre imitações e efeitos de imitações. Desse modo, a *katharsis* é prefigurada como uma reacção universal e necessária. Para além disso, em virtude de qualificações aparentemente desnecessárias sobre a natureza moral ou psicológica de auditórios, observámos também que essas explicações resultam em modos alternativos de sobredeterminar esta ou aquela descrição de público, contribuindo para uma tipificação da assistência das tragédias.

A cada público típico corresponderá assim a função retórica de conceber conjuntos artificiais de “pessoas” nos quais imitações com certas características técnicas deveriam ser eficazes. Este tipo de argumento requer duas metades interdependentes: por um lado, uma teoria estrutural da mimese (sobre características de imitações) e, por outro lado, uma dada teoria da catarse (acerca dos processos de eficácia de *mimemata*). Esta perspectiva tem vindo a abandonar gradualmente o recurso a categorias da teoria literária, e reveste-se hoje de vocabulários que costumamos encontrar em discussões de estética e de psicologia, assim como, em contextos aristotélicos, sobre ética. Sem que se explique no entanto a relação de causalidade que subjaz ao critério de eficácia configurado pela obtenção, através da arte, de

certos benefícios comunitários ulteriores (e parecendo não existir qualquer forma verosímil de a explicar nos termos habituais), é assim partilhada nos últimos cinquenta anos a mesma premissa platonista que levou ao longo dos últimos séculos a que se concebesse a *Poética* de Aristóteles como um tratado acerca da *infalibilidade* da tragédia.

A esta forma errónea de conceber nexos de causalidade entre a arte e as pessoas poderia talvez ter sido atribuída explicitamente a designação de “estética aristotélica”. No entanto, os argumentos habituais sobre “estética aristotélica” são omissos ou confusos a respeito de problemas de causalidade. Em vez de estética, é-nos oferecida “psicologia aristotélica”, ou aliás considerações psicológicas gerais (pseudo-aristotélicas em aspectos importantes) sobre certos tipos de público — ou sobre os processos mentais de poetas. Para além de não estar de acordo com Aristóteles quanto às limitações da racionalidade humana — conclusão que extraímos indirectamente do modo como as teorias estruturais da mimese prefiguram a composição das tragédias; — essa psicologia tem para além disso a desvantagem de a não podermos verificar em pessoas ou públicos verdadeiros. Como vimos, é requerida uma homogeneidade de auditórios-y que nenhuma procura de coerência entre descrições de propriedades técnicas e descrições sobre a natureza cognitiva de auditórios poderá garantir. Pelo contrário, concluímos no capítulo anterior que igual projecto é auto-refutativo. É em resumo por este conjunto de razões que tomar a *Poética* como uma teoria estrutural da mimese poética a transforma num argumento irremediavelmente falso.

Até prova em contrário, pareceria assim que estamos a afastar por inteiro a hipótese de as ideias de Aristóteles sobre *mimesis* serem importantes para compreendermos os seus pontos de vista sobre as reacções humanas à arte. Será preciso porém clarificar, sem margem de erro ou exagero, aquele que é o ponto talvez mais polémico do nosso argumento. Quer dizer, será necessário explicar com mais clareza aquilo que queremos dizer ao sugerir que a *Poética* não nos oferece uma teoria estrutural da mimese poética — o

que não deixa de ser um modo apenas mais sofisticado de afirmar que a *Poética* de Aristóteles não deve ser vista como um tratado de composição. Tentaremos assim, nas próximas páginas, conciliar um tratamento aceitável da noção de *mimesis* com o facto de o objecto de análise de Aristóteles não ser, ao contrário do que poderíamos julgar, a aplicação prática de uma técnica.

Descrever uma técnica pode ser facilmente confundido com uma descrição das propriedades dos resultados concretos da aplicação dessa técnica, por não haver talvez maneira de distinguir a descrição de uma técnica da descrição daquilo que essa técnica faz. Por outras palavras, não parece existir maneira de se falar sobre *poietikê technê* sem falar tecnicamente de e.g. tragédias. Isto é: não existe um vocabulário para *poietikê technê* e outro vocabulário para tragédias. Em primeiro lugar, porque não é preciso. Como Aristóteles demonstra afinal, as últimas são aptamente descritas pelo primeiro. De qualquer modo, esta confusão parece ser a razão mais do que provável para que, na recepção moderna da *Poética*, se tenha verificado a tendência geral para na descrição de uma *technê* particular, ter sido lida não apenas uma apologia, mas sobretudo um convite à aplicação dessa técnica.

A ideia habitual de que a *Poética* convida a igual tarefa de composição está decerto ligada à reiteração do uso do modal “deve” ao longo dos 26 capítulos que entretanto conhecemos. Em termos algo genéricos, é-nos dito repetidamente que um poeta *deve* fazer isto e aquilo, para que isto e aquilo aconteça. O notório efeito de injunção deste tipo de afirmações não é dissipado nas leituras mais recentes da *Poética*. Presumivelmente, esse efeito não seria porém tomado como um convite à produção artística em descrições técnicas de artes filosoficamente incipientes. Por exemplo, ninguém confundirá uma descrição técnica de marcenaria — como a de que e.g. ‘uma cadeira deve ter encosto e convém que possua quatro pernas, mas não duas: para que seja uma boa cadeira, para que não caia, etc.’ — com uma intimação artística genuína. Analogamente, a descrição da técnica das tragédias na *Poética* não deve ser confundida com um convite à produção das

tragédias segundo este ou aquele princípio¹. Desse ponto de vista aliás, não restam talvez quaisquer motivos plausíveis para se supor que a produção de certas tragédias de enredo complexo serviria intenções éticas ou políticas ulteriores. Como quer que seja, o verdadeiro interesse desta distinção é somente o de clarificar o assunto sobre o qual a *Poética* fala.

Será bom não esquecer que na *Poética* Aristóteles predica uma técnica (*poiêtikê technê*), e não essencialmente os resultados dessa técnica (*mimemata*). Esta distinção é subtil mas muito importante. Vista deste modo, a *Poética* não nos pretende legar uma teoria sobre os efeitos imediatos ou ulteriores recomendáveis de certos *mimemata*, mas um vocabulário técnico que descreve entre outras coisas os efeitos que as imitações possam ter nas pessoas. O objecto das suas análises não é exactamente um conjunto de propriedades de estruturas narrativas e o efeito da sua exposição a seres humanos — mas antes a técnica que nos elucida a respeito de narrativas e a respeito de efeitos. Aquilo que nos é descrito não parece ser por isso uma teoria estrutural da mimese poética, mas antes a descrição de uma técnica que permite descrever o modo como alguns aspectos filosoficamente relevantes de certas narrativas são tornados inteligíveis.

Para quê? Sabemos, da *Ética a Nicómaco* (Livro VI, capítulos 3 e 4), que as técnicas são para Aristóteles um dos modos de capturar conhecimento verdadeiro de acerca de coisas produzidas, e saber descrevê-las implica descrever raciocínios verdadeiros acerca de certas coisas. Como veremos de seguida, uma boa resposta àquela pergunta parece ser a de que a descrição técnica das tragédias constitui uma maneira privilegiada de clarificar, entre outros aspectos (como e.g. o que é uma boa tragédia), alguns aspectos filosoficamente relevantes da natureza da acção humana. Para sublinhar que não procuramos com esta hipótese excluir de todo a relevância da *mimesis* no contexto da nossa discussão, é agora útil

¹ Não havendo registos que apontem para que alunos do Liceu (ou seguidores imediatos de Aristóteles) tenham tomado a *Poética* como um guia para retomar a produção contemporânea das tragédias, em Atenas ou em qualquer outra cidade, nada impede supor que na Antiguidade esta distinção parece ter ficado clara. Escusado será recordar, para além disso, que a tragédia já praticamente desaparecera em Atenas, pelo que é difícil de entender a razão por que Aristóteles poderia querer fazer um tratado de composição sobre uma forma de arte quase morta.

lembrar que as principais sugestões de Aristóteles a esse respeito não se referem, na *Poética*, a qualificações ontológicas de objectos miméticos (quer dizer: não predicam a relevância ontológica da distinção entre imitações e não imitações — essa distinção é extrapolada incorrectamente do capítulo 4), mas referem-se antes a qualificações sobre aspectos da natureza humana relacionados com o carácter mimético constitutivo de alguns dos nossos comportamentos. Note-se de começo que Aristóteles especifica na natureza humana (e não em propriedades de estruturas) as causas miméticas naturais para a poesia.

Defenderemos assim que, a existir de facto uma teoria (se é que o termo é adequado) da mimese na *Poética* de Aristóteles, essa teoria, ou esse conjunto de razões, se refere sobretudo a aspectos da natureza humana, e não a aspectos ontológicos da natureza da poesia como material mimético com efeitos especiais (ou nas palavras de Stephen Halliwell, a aspectos da “matéria bruta”, *raw stuff*, de que são feitas as tragédias)². Voltando um pouco atrás entretanto, a vantagem da nossa descrição em relação ao tratamento habitual da *Poética* estará pois na possibilidade de podermos, desse modo, a nosso ver, descrever um tipo de causalidade não estritamente necessário ou universal entre a arte e as pessoas.

Não será escusado repetir que Aristóteles nunca afirma nem sugere que o efeito das tragédias seria obtido necessariamente ou que seria uma reacção universal sequer. Podemos no máximo supor, repita-se também, que a poesia é do seu ponto de vista algo a que mais do que uma pessoa reage da mesma maneira. Segundo nos parece, apenas descrições da *Poética* que contemplem esta última premissa a poderão descrever como um argumento verdadeiro. Atendendo aos argumentos que iremos apresentar neste capítulo, julgamos que tentar descrevê-la como um argumento verdadeiro é, para além disso, um modo de a descrevermos correctamente. Dada a distinção que estabelecemos antes quanto ao objecto de análise da *Poética* (afinal uma técnica e não as suas aplicações práticas putativas), vale a

² Halliwell, “Pleasure, Understanding and Emotion”, 1992, p. 250.

pena acrescentar por último, antes de prosseguirmos, uma última conclusão acerca das interpretações habituais que a lêem como uma teoria estrutural da mimese poética. O seu problema não é só o de a descreverem como um argumento falso a toda a prova, mas sobretudo o de se querer sugerir com isso que Aristóteles está a fazer uma coisa que, na verdade, não está a fazer.

Como Else lucidamente percebeu, o mais importante naquilo que a *Poética* persegue e procura capturar, através de uma descrição técnica das tragédias, parece ser um padrão de processos (por assim dizer), a que na nomenclatura de Aristóteles poderíamos de facto chamar “*mythos* complexo”. Else, como de resto a maioria dos comentadores, estaria mais inclinado a afirmar que o “*mythos* complexo” seria, num sentido estrutural, uma narrativa completa e finita. Noções como as de todo ou de unidade, por exemplo, deveriam ser por isso equiparadas a categorias de acabamento artístico de ficções literárias, feitas de acordo com a aplicação de uma teoria da mimese particular — com efeito, uma técnica. “*Mythos* complexo” tornou-se assim, em larga medida, num sinónimo de estrutura (interna, orgânica, etc.) de uma tragédia perfeita.

Reparámos em capítulos anteriores que vigora nas últimas décadas uma tendência algo injustificada, mas sem dúvida interessante, para aplicar o mesmo princípio estrutural a caracterizações do próprio tratado: a *Poética* foi e continua a ser frequentemente descrita como um todo interno coerente e orgânico. Pode ser no entanto que a intuição que levou os comentadores a fazê-lo não seja despropositada de todo. Não é decerto despropositada a percepção de que a *Poética* oferece um modo de colocar certas coisas sob certos tipos de descrições. Um caso curioso de comportamento mimético na tradição é assim a reiteração um mesmo gesto hermenêutico ao longo destas décadas — o de descrever o tratado usando as categorias de descrição técnica que o tratado fornece acerca das tragédias. Desse ponto de vista, uma das lições mais importantes que as interpretações organicistas do texto do tratado têm para nos oferecer, é precisamente a de que o objecto privilegiado da *Poética* é

um modo técnico de descrever certas coisas — e não as propriedades dessas coisas. Quer dizer, por muito que se oponham a alguns dos nossos argumentos, os argumentos da tradição *ilustram* aquilo que estamos a sugerir.

No fundo, os princípios de organicidade geralmente apontados à estrutura de composição da *Poética* constituem em si mesmos as condições de inteligibilidade das suas próprias descrições estruturais. Pareceria assim que, por analogia com *mythoi* complexos, a *Poética* teria uma estrutura interna perfeita, distorcida embora pelos séculos. O que afinal não seria motivo de admiração, visto ter sido tomada muitas vezes como modelo de emulação por tratados de composição ao longo do tempo, desde o Renascimento. Isto não significa, seja como for, nem que a composição da *Poética* respeite de facto a organização interna que se lhe imputa, nem aliás que a descrição de Aristóteles sobre as tragédias seja essencialmente estrutural. Pelo contrário, a apropriação estrutural dos seus argumentos é que parece inadvertidamente pôr em evidência o facto, a nosso ver decisivo, de que o que Aristóteles tenta clarificar na *Poética* são, na verdade, as condições de inteligibilidade que as tragédias, enquanto produtos técnicos, manifestam. A *Poética* parece assim querer elucidar não só ou exactamente a forma como as tragédias dão inteligibilidade a certas coisas, mas sobretudo o conhecimento verdadeiro acerca dessas coisas (chamamos-lhes por enquanto “coisas”, de uma maneira neutra — para facilitar), cristalizado pela técnica que as produz. Pode bem ser então que, em relação a essas coisas, o vocabulário filosófico habitualmente usado por si noutros contextos, ou oferecido por outros contextos, permanecesse insatisfatório para certos propósitos explicativos. Desse ponto de vista, a vantagem de se descrever uma técnica como a descrita na *Poética* seria a de alargar uma compreensão filosófica da realidade, ou de certos aspectos da realidade que as tragédias representam ou, se quisermos, amplificam.

Voltando à sugestão de Else, Aristóteles parece estar particularmente interessado em saber descrever certos aspectos centrais daquilo a que chamou de modo continuado

“*mythos* complexo”. Uma das perplexidades mais comentadas sobre a *Poética* refere-se ao facto de a sua descrição de princípios técnicos parecer aplicar-se a um número reduzidíssimo de casos — ou na verdade a apenas dois casos. Com efeito, Aristóteles não parece ser capaz de se decidir definitivamente em relação a qual desses casos exemplificaria com maior sucesso o caso de uma tragédia bem construída, — hesita ao longo dos capítulos, como já foi sugerido em momentos anteriores, entre a *Ifigénia entre os Tauros*, de Eurípides, e o *Rei Édipo* de Sófocles. Cada um dos casos apresenta diferentes vantagens e características patéticas claramente díspares, mas ambos manifestam traços essenciais a um “*mythos* complexo”. Acima de tudo, ambos parecem exemplificar, segundo Aristóteles, a relação que tem de existir entre uma *katharsis* e o reconhecimento por parte da personagem, o que não apenas a nosso ver (vários comentadores o sugerem)³, prefigura uma relação entre a verificação de uma catarse e aquilo a que chamámos, no capítulo anterior, uma anagnórise do público. Sófocles parece estruturar melhor os acontecimentos, mas Eurípides, naquele caso, evita preferencialmente a quebra de laços de *philia*. Repare-se aliás que Eurípides faz, na *Ifigénia entre os Tauros*, precisamente o contrário — junta irmãos, reaproximando Orestes de Ifigénia.

Dir-se-á portanto que o temor suscitado pela acção narrada por Eurípides se ficaria a dever à expectativa de uma desgraça terrível, afinal não consumada — por oposição ao caso mais infausto de *Rei Édipo*. A quebra efectiva de laços de *philia* não parece ser, por isso, condição necessária para aquilo a que se costuma chamar a “tragédia perfeita”. Desse ponto de vista, a “tragédia perfeita” não se define por representar necessariamente uma desgraça terrível, e a reacção de *katharsis* não parece ser, por conseguinte, de acordo com Aristóteles, uma reacção à representação de acontecimentos terríveis consumados entre

³ Entre outros, Halliwell, “Pleasure, Understanding and Emotion”, 1992, p. 251; em “Aristotelian Mimesis and Human Understanding”, o mesmo autor procura descrever (sem se referir directamente a anagnórise) o modo como o prazer da tragédia se relaciona com (ou depende de) processos do “entendimento humano”; Lear, “Katharsis”, 1992, p. 331; Else. *Aristotle’s Poetics: The Argument*, 1957, p. 439; Cave. *Recognitions, A Study in Poetics*, 1988 e em “The Afterlife of the Poetics”, *Making Sense of Aristotle’s Poetics*, 2001, p. 206.

amigos ou familiares — mas uma reacção relativa, talvez, à expectativa dessa possibilidade. Poderia assim muito bem ser em *Ifigénia entre os Tauros* que Sócrates estaria a pensar quando recordou a Protarco (*Filebo*, 48a) os momentos em que no teatro, “às vezes”, nos escorrem lágrimas sobre um sorriso. O que quer que a catarse seja, é possivelmente aquilo de que esta observação de Sócrates é talvez a melhor imagem oferecida pela filosofia antiga (por Platão, aliás). De qualquer modo, vale a pena ter presente, repita-se, que independentemente de violações de laços de *philia*, e apesar do *pathos* suscitado em casos semelhantes, a reacção produzida por tragédias estaria relacionada com a expectativa temível de que isso possa acontecer, mesmo nos casos em que semelhantes desgraças acabam por não acontecer. A vantagem conceptual de sublinhar esta ideia, a que voltaremos mais tarde, é a de reforçar a relação traçada pela descrição técnica de Aristóteles entre emoções provocadas em pessoas e uma partilha de expectativas em relação ao que poderia acontecer.

Em todo o caso, talvez pelo aspecto muito mais negativo e destruidor da acção representada, o modelo de *Rei Édipo* é frequentemente tomado como o modelo preferencial daquilo que Aristóteles teria em mente como a estrutura de um *mythos* complexo. Não nos devemos esquecer, no entanto, da repetida e insistente referência a *Ifigénia entre os Tauros* ao longo da *Poética*. Aliás, esta tragédia é referida como exemplo geral da estruturação do enredo e, em particular, é apresentada como o modelo daquilo que suscita temor e piedade — emoções, neste caso, sem um *pathos* necessário. Mas o que mais nos surpreenderá no interesse de Aristóteles pela tragédia de Eurípides é que, a avaliar pela sua acção, esta só lhe interessa até *metade*. E será bom notar que apenas lhe interessa na estrita medida em que, como nos mostra a sinopse de *Ifigénia entre os Tauros* oferecida na *Poética*, é representado o esboço de um curso de acontecimentos que é relevante para o argumento por ilustrar a preparação de um caso tecnicamente perfeito de reconhecimento. É assim que, muito a

propósito, Aristóteles declara que “Entendo sobre esboçar [enredos] em geral o exemplo de *Ifigénia*”:

Uma jovem, tendo sido oferecida em sacrifício e tirada secretamente aos que iam sacrificá-la, é levada para outro país onde era lei imolar à Deusa os estrangeiros, e torna-se sacerdotisa desse culto. Tempos depois, aconteceu ao irmão da sacerdotisa chegar a esse país, pois um deus lhe ordenara [a razão dessa ordem está fora do geral] que viesse ali, mas o objectivo da sua vinda não pertence ao enredo. Uma vez chegado é preso e, quando está para ser sacrificado, dá-se a conhecer — seja na versão de Eurípides, seja na de Poliido — dizendo, o que é verosímil, que não só a irmã mas também ele devia ser sacrificado, e daí a sua salvação.

Depois disto e dados os nomes às personagens, é preciso introduzir os episódios: deste modo, os episódios serão apropriados como, no caso de Orestes, a loucura devido à qual foi preso, e a salvação por causa de ser purificado. (1455^b3-16)

A ressalva segundo a qual “seja na versão de Eurípides, seja na de Poliido”, Orestes se dá a conhecer, “dizendo o que é verosímil”, parece sugerir um interesse significativo de Aristóteles nesta parte do exemplo da história de *Ifigénia entre os Tauros*: a anagnórise⁴. Nem será preciso talvez insistir na sua conspícua indiferença quanto ao resto da acção — o que nos indica, uma vez mais, que Aristóteles não estaria interessado em actualizações ou, como diria Else, em espécimes concretos de um modelo estrutural do género trágico. À acção decorrida desde o início até o recíproco reconhecimento entre Ifigénia e Orestes — no qual Aristóteles insiste ao longo de toda a *Poética* — e até à “salvação [de Orestes] por causa de ser purificado”, é de reparar que corresponde apenas cerca de metade da tragédia de Eurípides. O que não nos surpreende, considerando a discussão que precede na *Poética* esta passagem.

Na verdade, a atenção de Aristóteles concentra-se repetidamente, por um lado, nos versos 725-833 de *Ifigénia entre os Tauros*, directamente ligados ao reconhecimento entre Orestes e Ifigénia, o melhor exemplo concebível de anagnórise — como sucede no capítulo 11 (1452^b6), no capítulo 14 (1454^a7), e no capítulo 16 (1454^b31, 1455^a18). E por outro lado, desde o capítulo 6, é-nos várias vezes repetido, de modos sempre parecidos,

⁴ A confirmação de que assim é é-nos oferecida por Aristóteles no capítulo 16, em 1455^a7. A este respeito, ver secção seguinte.

que o que nas tragédias “exerce maior atracção são (...) as peripécias e os reconhecimentos” (1450^a34) — razão por que convém a uma boa tragédia conjugar peripécia com reconhecimento de uma forma o mais verosímil quanto possível. Assim é porque, na verdade, “a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito.” (1452^a5-8)

Não é assim menos importante que, num esboço de — afinal — um *mythos* exemplar, a “salvação por causa de ser purificado” seja remetida, depois de uma sinopse com um grau de detalhe considerável, para uma tão breve meia linha — esquecendo sem prejuízo, além disso, uma boa metade da acção. Resolvidas anagnoreticamente as expectativas em relação a Orestes ser sacrificado às mãos de Ifigénia, sua irmã, o facto de ser salvo parece ser um simples expediente secundário de desenlace naquilo que acontece segundo a necessidade ou na maior parte dos casos, não contribuindo, no entanto, para compreender o essencial daquilo que uma descrição da técnica das tragédias permite compreender. E a avaliar pelas explicações de Aristóteles, o que a técnica trágica (como tipo de descrição) permite clarificar é assim, por um lado, factos acidentais que parecem acontecer de propósito e, por outro lado, a reacção de admiração (ou de “assombro”)⁵ que isso nos causa.

De qualquer modo, este conjunto de sugestões serve apenas para frisar o interesse persistente de Aristóteles no processo de anagnórise. Ilustrado com uma excelência parcial por Eurípides quer na *Ifigénia entre os Tauros*, quer em *Cresfontes*⁶, seria igualmente ilustrado — com uma perfeição inigualada, mas violenta de mais — pelo *Rei Édipo* de Sófocles. Ambos os exemplos partilham a vantagem de, segundo Aristóteles, a anagnórise

⁵ 1454^a4: “(...) o reconhecimento produz o assombro”.

⁶ Quer ainda em *Antíope* porventura — título que talvez corresponda, segundo Lucas, como observa Ana Maria Valente, à tragédia desconhecida *Hele*, referida também por Aristóteles como oferecendo um exemplo perfeito de anagnórise. Cf. Lucas, D.W. *Aristotle, Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 1968, p. 55. A tragédia *Cresfontes* está perdida.

“[decorrer] dos próprios acontecimentos, quando o espantoso surge”, parecendo de propósito, “no meio de factos verosímeis” (1455^a17). No caso de Ifigénia e Orestes, a excelência do exemplo é parcial porque, sendo verosímil, o reconhecimento de parte a parte recorre, num segundo momento, a uma autobiografia do irmão na primeira pessoa (que leva Ifigénia a reconhecer a sua identidade), dizendo “o que o poeta quer e não o que o enredo requer” (1454^b35).

Esta afirmação é geralmente tomada como uma recomendação sobre a composição que produziria *anagnórisis* perfeitas — o que parece sugerir que a poesia tem sobre a realidade a vantagem de, seguindo de perto uma certa teoria da composição, podermos no limite prever *anagnórisis*. O que paradoxalmente pareceria no entanto esvaziar o valor, digamos, literário da *anagnórisis* como factor decisivo de surpresa no desenlace (*hysis*) do nó (*desis*) de enredos, por resultar dos próprios acontecimentos “e não de uma intervenção *ex machina*” (1454^b1). “Entendo por nó”, diz Aristóteles, “o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade” — tipos de mudança exemplificados, respectivamente, por *Ifigénia entre os Tauros* e *Rei Édipo*; “e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim” (1455^b27-29). Ora o essencial nesta divisão empírica da acção das tragédias em duas partes é o momento de “mudança” (*metabolê*). Aristóteles insiste, como sabemos, sob vários ângulos técnicos, em compreender com toda a exactidão esta “mudança”, sendo isso o que dá o ar de propósito ou — nas palavras de Edgar Allan Poe — o “indispensável ar de consequência, ou de causação”⁷ ao *dénouement* de um certo curso de acontecimentos que parece, todavia, accidental.

Sendo o momento de reconhecimento aquilo que torna inteligíveis as verdadeiras causas da “mudança”, coincidindo aliás com a “mudança”, a poesia teria sobre a realidade, diga-se de novo, a vantagem de conseguir abranger de um modo racional certos

⁷ Poe, E.A. “The Philosophy of Composition”, 1846, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 2001, p. 742.

acontecimentos ou certas acções cuja causa não poderíamos de outro modo conceber racionalmente como uma causa propriamente dita — por parecerem, como vimos, acidentais. Com uma teoria da poesia suficientemente robusta ganharíamos, assim, um instrumento epistemológico não apenas adequado, como até consolador. Lear observa, nesse sentido, que “uma boa tragédia” nos oferece “esta consolação”:

a de que até quando ocorre uma quebra de laços primordiais, essa quebra não ocorre num mundo em si mesmo, em última análise, caótico e sem sentido. (...) Na concepção de tragédia de Aristóteles, o agente [*actor*] individual suporta o fardo da maldade e o mundo, como um todo, é absolvido. Nas tragédias, somos capazes de nos colocarmos imaginativamente numa posição na qual nada mais há a temer. Existe uma consolação em perceber que se experimentou o pior, que nada mais há a temer, e no entanto o mundo permanece um lugar racional, com sentido [*meaningful*], no qual uma pessoa pode conduzir a sua vida com dignidade. Mesmo na tragédia, ou talvez especialmente na tragédia, a bondade fundamental do homem e do mundo é reafirmada⁸.

A consolação que Lear nos oferece deposita em Aristóteles — ou na sua concepção de tragédia — um optimismo radical quanto a nada haver mais a temer na vida, conhecendo ou atravessando (imaginativamente, neste caso) certas possibilidades remotas. Desse modo, confirmando a intuição de Golden sobre as tragédias transmitirem certas verdades universais sobre a humanidade, note-se que “a bondade fundamental do homem e do mundo é”, segundo Lear, “reafirmada” pelas tragédias. Assim, “o mundo, como um todo, é absolvido” e “nada mais há a temer” no futuro. É este em suma o “significado” do alívio de que falámos no capítulo anterior. Mais curioso será notar que este género de previsibilidade de estados emocionais futuros é afinal abonado por uma passagem da *Retórica*, segundo a qual, recorda-nos Lear, “aqueles que já experimentaram grandes desastres deixam de sentir medo, pois sentem que já experimentaram todas as espécies de horror”⁹. Na verdade, Lear cita mais precisamente 1383^a5, passagem na qual Aristóteles se refere “às [pessoas] que pensam já ter sofrido toda a espécie de desgraças e permanecem frias perante o futuro, à semelhança daqueles que alguma vez apanharam uma surra de

⁸ Lear, “Katharsis”, pp. 334-335.

⁹ *Idem*.

paulada”. Assim, as tragédias oferecer-nos-iam o benefício de permanecermos frios perante o futuro, sem, analogamente, as desvantagens físicas e psicológicas de e.g. surras de paulada — quer dizer: sem sermos realmente *tocados* por certas desgraças.

Chamar benefício a permanecermos frios perante o futuro é um consolo talvez caro de mais para um argumento sobre a *Poética* — para não dizer, claro, sobre a vida (coisa que, a propósito, as tragédias imitam, 1450^a16). O facto de isso nos aproximar algo perigosamente de modos conhecidos de cinismo é decerto menos premente, neste contexto de discussão, que o facto de as provações que conduzem certas pessoas, lamentavelmente, a semelhante frieza é, de acordo com Aristóteles, como por agora sabemos, a mesma razão pela qual essas pessoas, se avançarmos alguns capítulos na *Retórica*, serão incapazes de sentir compaixão (1385^b19-21). A contraparte negativa de nos imaginarmos na terrível posição de Édipo — e há uma razão para dizer Édipo e não Orestes (regressando uma vez mais, de passagem, à máxima de Kant) — seria pois a de perdermos em compaixão o que ganhámos em frieza.

Isto sugere ou prevê um estado futuro talvez desejável de indiferença ao sofrimento imerecido de pessoas como nós, na vida vulgar e porventura em tragédias, estado que seria momentaneamente reparado ou atenuado, de qualquer modo, pela contemplação de certos cursos de acontecimentos do “mundo trágico”, cujas virtudes miméticas intensificariam a automaticidade contextual de certas reacções. Por palavras mais simples, um argumento como este tende a defender que a excepcional função epistémica das tragédias seria pois a de amadurecer, ou antes imperturbabilizar, os seus pacientes, de uma forma gradual e em ambiente seguro (quer dizer: “apropriadamente inapropriado”). Esse ambiente acabaria por ser eventualmente a única fonte de compaixão e de medo nas suas vidas, pelo menos a partir do momento em que estivessem prontos para nada mais sofrer e nada mais recear, por assim dizer, lá fora. Alguém poderia aliás sugerir que, desse ponto de vista, as tragédias ofereceriam um paliativo homeopático compósito, meio natural e meio fabricado, para

enfrentar a fraqueza ou a cobardia própria. No momento em que deixássemos de sentir compaixão, estaríamos mais aptos e, em simultâneo — diga-se de passagem — excluídos do grupo de candidatos a reagir da maneira certa entre os elementos da assistência. Em algum momento a *katharsis* viria a perder o efeito ou a sua função viria, se quisermos, a perder pertinência posológica.

De qualquer modo, este género de terapia deposita toda a concepção de tragédia de Aristóteles no modelo de *Rei Édipo*, ou antes naquilo que no caso de Édipo não parece ser, como vimos, o essencial em tragédias — o *pathos* associado à “quebra de laços primordiais” que nos permitiria, no vocabulário de Lear, atravessar imaginativamente a pior experiência talvez concebível e, menos tementes, conduzir a vida com dignidade, ainda assim. Isto é, o ar de causação que atribuí sentido ao caos no “mundo trágico” (na opinião de Lear), e nos permite colocarmo-nos na posição dolorosa de Édipo, parece não surtir igual consolo ou benefício de frieza perante o futuro no caso em que, por hipótese, nos transpúséssemos para as posições recíprocas do alívio de Orestes e Ifigénia ao descobrirem a sua relação de parentesco, evitando a consumação da desgraça. Na posição de espectadores de *Ifigénia entre os Tauros*, aquela disposição de frieza, inimiga da compaixão, e anterior à anagnórise, opõe-se na verdade à expectativa de desenlace que poderia bem ser exemplificada pela observação de Aristóteles na *Retórica* que segue de imediato a que é citada por Lear, e segundo a qual — “Para que sintamos receio é preciso que haja alguma esperança de salvação pela qual valha a pena lutar.” (1383^a6).

Para que sintamos receio é preciso, também, desconhecermos, apesar da “esperança de salvação”, que a salvação virá de facto. Talvez por estarmos inevitavelmente habituados a tomar designações como “nó”, “desenlace” ou até mesmo “enredo” como categorias gerais da teoria literária sobre composição, imaginaríamos que para Aristóteles o importante seria o desenlace estar afinal previsto na ordem de estruturação das acções trágicas. Na verdade, Aristóteles afirma que “Toda a tragédia tem um nó e um desenlace”

(1455^b24), mas, uma vez mais, não nos ajuda ler numa observação empírica uma indicação técnica normativa. Parece-nos pelo contrário, como afirmámos atrás, que esta distinção pretende sobretudo conduzir a sua análise para o que acontece na “mudança”, e para porquê e como acontece o que acontece na “mudança”. Toda a descrição de Aristóteles de uma técnica sobre *mythoi* complexos procura amplificar este aspecto, com especial atenção ao processo anagnorético indissociável da “mudança” que separa “nó” e “desenlace”. É esse processo, uma passagem da ignorância para o conhecimento, aquilo que relaciona vários aspectos, dotando factos que pareceriam acidentais de um certo ar de causação — isto é, de uma unidade causal inesperada — que os faz parecer propositados.

Voltando um pouco atrás, reconsidere-se agora a censura de Aristóteles ao artifício de Eurípides no segundo caso de reconhecimento de *Ifigénia entre os Tauros*. Relembre-se que “Ifigénia é reconhecida por Orestes através do envio da carta, mas é ainda necessário outro reconhecimento, o de Orestes por Ifigénia” (1452^b7). O primeiro reconhecimento “decorre dos próprios acontecimentos (...) como no *Édipo* de Sófocles” — sendo “verosímil que ela [Ifigénia] quisesse enviar uma carta”. (1455^a16-19). No segundo, o de Orestes por Ifigénia, Eurípides recorre a uma descrição autobiográfica de Orestes, na primeira pessoa, para que “a irmã [reconheça] o irmão” (1454^a7). Desse modo, porém, Orestes “diz”, recorde-se, “o que o poeta quer e não o que o enredo requer.” (1454^b35).

Este tipo de artifício, “[forjado] pelo poeta” (1454^b31), não decorrendo estritamente dos acontecimentos, aproxima-se de uma intervenção *ex machina* autoral, com pouco mais arte que o reconhecimento através de sinais que, “por falta de engenho” (1454^b21), quer isto dizer, com uma técnica bem menos apurada em relação a este aspecto determinante, os poetas muitas vezes usam. Por outras palavras, a conspicuidade da intervenção autoral intensifica a distinção entre imitações e o que poderia acontecer de acordo com o que pode acontecer na maior parte dos casos. Nesse aspecto, convém que a distinção entre *mimemata* e aquilo que pode acontecer seja eliminada ou se quisermos imperceptível; toda a impressão

de falsidade ou de artificialidade da representação deve ser evitada. E “deve” porquê? Uma resposta satisfatória poderá ser a de que, para Aristóteles, golpes inexplicáveis de narrativa parecem não contribuir para capturar um conhecimento verdadeiro acerca da natureza de uma anagnórise que torne inteligíveis as causas de acções que parecem acidentais¹⁰. É afinal isso o que o interesse manifestado pelo “*mythos* complexo” parece procurar perceber.

Vale a pena recordar que é da “mudança” — operada pela “passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (1452^a31-33), através do reconhecimento e da peripécia — que “*depende* o ser-se infeliz ou feliz” (1452^b2, itálico nosso). “Peripécia” (*peripeteia*) corresponde à “mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade” (1452^a22-24). A *anagnorisis* ou reconhecimento “mais belo” é “aquele que se opera juntamente com peripécia” ou antes o que é “acompanhado de peripécia” (1452^a32, 39). É assim como se o acompanhamento por uma peripécia, por oposição a uma intervenção autoral injustificada (apagando a relevância de uma distinção palpável entre o que é arte e o que poderia acontecer — pois quando a distinção é palpável temos má arte, ou pelo menos a técnica é pobre, e o conhecimento que cristaliza incipiente); é como se o acompanhamento por peripécia, dizíamos, enriquecesse a anagnórise de um ponto de vista conceptual. Quer dizer, “a imitação será” — assim — “mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte” (1452^a5), oferecendo um exemplo de *anagnorisis* cuja redescrção (reconhecimento) parece atribuir mais claramente uma causa a “factos acidentais”.

Simplificando, a *anagnorisis* acompanhada por *peripeteia* é a exemplificação máxima, oferecida por apenas algumas tragédias, da possibilidade de narrar acções aparentemente acidentais como acções causadas, como de propósito, por alguém. Tipicamente, isto sucede

¹⁰ “Não deve haver nas tragédias nada de irracional e, se houver, que seja fora da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles.” (1454^b6). Esta observação parece de novo procurar circunscrever do ponto de vista conceptual um modo técnico e racional de dotar a descrição de factos acidentais de uma certa unidade causal.

na “mudança” entre o “nó” e o “desenlace”, a qual a descrição técnica da *Poética* tenta de vários modos circunscrever conceptualmente, e de que procura oferecer uma aproximação teórica cada vez mais precisa. Para o fazer, Aristóteles vai acumulando diversas distinções empíricas, para afastar os casos técnicos que não explicam bem essa possibilidade, ou que a tentam forjar de modos insatisfatórios. Assim, distingue-se no capítulo 10, por exemplo, entre *mythos* simples e complexos. A “acção simples” pode até ser “coerente e una”, mas não ajuda a compreender a possibilidade de que falamos porque “a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento” (1452^a14-16). Escusado será sublinhar que, de entre os enredos simples, as acções episódicas são descartadas porque os episódios representados “se desenrolam uns após os outros sem uma sequência verosímil ou necessária” (1451^b35), sendo “escritos por maus poetas”, nos quais a anagnórise feita com peripécia está “para além das suas capacidades” (1451^b36, 40). Quer isto dizer: “ao compor peças para concursos” e “forçados”, por inépcia ou por falta de talento, “a alterar a ordem natural”, são incapazes de perceber o modo como se narra “factos [que] se processam contra a nossa *expectativa*, por uma relação de causalidade entre si” (1451^b37, 1452^a1,4, *itálico* nosso).

A ideia segundo a qual Aristóteles demonstra um interesse persistente numa explicação da admiração que nos causam factos acidentais que parecem acontecer de propósito é reforçada, note-se, pela sua justificação para que enredos complexos, com reconhecimento e peripécia, sejam — como afirma linhas depois — “necessariamente mais belos”. Referimo-nos à breve narração da morte de Mítis — à “estátua de Mítis, em Argos, ter sido causadora da morte de Mítis, quando ele assistia a um festival, caindo-lhe em cima. Tais factos parecem não acontecer por acaso; portanto, enredos deste género são necessariamente mais belos.” (1452^a7-11). É aliás “muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra” e, no caso das tragédias, apenas uma narração “de acordo com o princípio da necessidade e da verosimilhança” (1452^a20) nos poderá enfim

mostrar a forma como certos acontecimentos “[resultam] de acontecimentos anteriores” (1452^a19). De entre os exemplos conhecidos por Aristóteles, um *mythos* complexo é o tipo de descrição mais apto a dotar certos cursos de acontecimentos deste género de uma verdadeira unidade causal.

É sem dúvida por essa razão que o *mythos* parece ser, de entre as partes técnicas das tragédias (“enredo, caracteres, pensamento, elocução, espectáculo e música”, 1450^a10), a mais importante, assim como decerto a mais difícil de capturar por “autores principiantes” (1450^a36). Começando por baixo, pela música (*melopeia*) e pelo espectáculo (*opsis*), veja-se pois que a música “é o maior dos embelezamentos” (1450^b16), quer dizer, ornamental em relação à acção. E que “o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos,” e possa intensificar por contraste com a vida vulgar, segundo alguns autores, a impressão de um ambiente, “é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética” (1450^b16-18). Por outras palavras, são ambos, música e espectáculo, factores tecnicamente incipientes para perceber aquilo que é “o objectivo da tragédia” (isto é, “os acontecimentos e o enredo”, 1450^a22).

Poderíamos mesmo dizer que a descrição das partes da tragédia consiste numa desqualificação de factores em relação à sua importância ou obrigatoriedade para atingir aquele objectivo, o qual, como se sabe, não é somente o de representar acontecimentos e enredos, mas o de perceber a forma como o enredo de certos acontecimentos, como a morte de Mítis — quer dizer: a sua narração — nos permite explicar que factos que parecem acidentais se revelam, afinal, por anagnórise, como possuindo uma causa.

Prosseguindo a análise da desqualificação funcional de cinco das partes das tragédias, veremos assim que a elocução (*lexis*), por si só, surgindo em quarto lugar — como simples “comunicação de pensamento por meio de palavras”, e sendo “o seu valor” ainda “o mesmo em verso e em prosa” — não é condição suficiente para clarificar a unidade causal revelada por *mythoi* complexos em relação a certos cursos de acontecimentos. É, por assim dizer, um revestimento inseparável mas largamente optativo

do pensamento (*dianoia*), no sentido em que nenhuma frase, inflexão prosódica ou escolha particular de palavras será insubstituível ou apresentará — por termos algo equívocos neste contexto, mas adequados a discussões recentes dos estudos literários — um valor rígido de significação verdadeiramente imprescindível. Para além disso, será escusado lembrar que aquilo a que Aristóteles chama poesia não se define por critérios de versificação, sendo esse um simples meio, versátil decerto, mas aberto na sua versatilidade a diferentes modos de concretização estilística. Numa nomenclatura formalista, poderíamos portanto dizer que a *lexis* não constitui, do seu ponto de vista, qualquer *differentia specifica*.

Estas últimas ideias terão conquistado alguns inimigos modernos a Aristóteles — ou pelo menos alguma incompreensão, ou até condescendência, mesmo entre os defensores da *Poética*. O que não nos deve fazer esquecer, no entanto, que a desqualificação da *lexis* não parece denotar um modo particular de insensibilidade literária, mas talvez denote, aliás (como sugerimos), que Aristóteles está de facto a tentar circunscrever um aspecto da poesia em relação ao qual combinações de palavras não se oferecem como uma fonte de explicação adequada. É assim que, quanto a pensamento, ao qual diz respeito “tudo o que tem de ser expresso pela palavra” (1456^a37), Aristóteles declara que este é “mais próprio [do] estudo [da retórica]” (1456^a34) e da oratória. Na verdade, este factor não contribui no contexto presente para “efeitos de compaixão, temor, grandiosidade ou verosimilhança” — uma vez que, no caso das tragédias, por oposição ao caso de discursos retóricos, esses efeitos são “revelados sem explicação verbal” (1456^b4-5).

O caminho percorrido por Aristóteles por aquelas que são as partes indissociáveis das tragédias procura, por um lado, como se percebe, abranger numa descrição verdadeira tudo aquilo que parece pertencer à natureza desta arte e, por outro lado, distinguir o que é indissociável da tragédia daquilo que lhe é essencial¹¹. Ou talvez antes — daquilo que é

¹¹ Como parece indicar, também, a comparação entre tragédias e epopeias, no capítulo 5 da *Poética*. “No que respeita às partes constitutivas, umas são comuns, outras são específicas da tragédia; por isso, quem distingue uma boa de uma má tragédia sabe também fazê-lo nas epopeias” (1449^b16-18). Aristóteles procura distinguir

essencial no aspecto particular que interessa a Aristóteles. Restam-nos assim dois factores constitutivos — na realidade, os mais importantes: carácter (*ethos*) e enredo (*mythos*). O papel dos caracteres no atingir do “objectivo” das tragédias é crucial, em primeiro lugar porque este parecerá ser um factor dissociável (mais dissociável que a *lexis*, diga-se de passagem):

Além disso, não existiria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres. As tragédias da maior parte dos poetas modernos não têm caracteres e o mesmo acontece com muitos poetas de um modo geral e assim também, entre os pintores, com Zêuxis por oposição a Polignoto: é que Polignoto é um bom pintor de caracteres, enquanto a pintura de Zêuxis não tem nenhum carácter. Além disso, se um poeta juntar palavras que exprimem carácter e que estão bem elaboradas quanto à elocução e ao pensamento, não realizará a função da tragédia, uma vez que esta, mesmo sendo inferior nesses aspectos, consegue muito mais porque tem enredo e estruturação das acções. (1450^a23-34)

Aristóteles apresenta mais do que uma razão para clarificar o argumento segundo o qual a acção, representada pelo *mythos*, tem prioridade, do seu ponto de vista, sobre o papel da imitação de caracteres. Pouco depois do que acabámos de ler, Aristóteles usa de novo uma analogia com a pintura para distinguir a importância dos caracteres da importância do *mythos* complexo na descrição da técnica trágica. Repita-se: é apenas no *mythos* complexo que encontramos uma explicação causal verdadeira para factos acidentais; verdadeira ou pelo menos não perturbada pela impressão de falsidade de certas intervenções narrativas. Toda a discussão de Aristóteles na *Poética* consiste numa aproximação conceptual àquilo que é cristalizado tecnicamente pela descrição de certos cursos de acontecimentos de uma certa maneira — ou da maneira certa. Chamarmos-lhe cristalização é, como se

e analisar aquelas que são as partes específicas e as partes comuns. Uma das partes comuns entre tragédias e epopeias — e neste último caso a figura de interesse é Homero — é precisamente a unidade mítica (i.e. com os mesmos traços de um *mythos* uno) da *Odisseia*: “ao compor a *Odisseia*, Homero não narrou tudo o que aconteceu a Ulisses como, por exemplo, que ele foi ferido no Parnaso e fingiu estar louco na assembleia, acontecimentos entre os quais não existia qualquer ligação necessária ou aparente. Pelo contrário, compôs a *Odisseia* e igualmente a *Iliada* centradas numa acção una, como nós o entendemos.” (1451^a24-29) Ainda que o ferimento de Ulisses, no Parnaso, conste na realidade na *Odisseia* (XIX, 392-466), apesar do que na *Poética* se afirma, note-se, em primeiro lugar, que Aristóteles elogia Homero por excluir acontecimentos sem qualquer ligação necessária ou aparente. Em segundo lugar, note-se ainda que o episódio aludido se refere precisamente à primeira parte da célebre cena do Banho, na qual Ulisses é reconhecido pela sua cicatriz, e que Aristóteles relembra no capítulo 16 como o melhor exemplo de reconhecimento através de sinais (1454^b25-30). Aquilo que une epopeias (na verdade, a *Odisseia*) a tragédias parece ser um mesmo interesse de Aristóteles pela anagnórise.

compreende, uma metáfora para ‘compreender certas coisas com uma clareza particular’ e isso parece ser, para Aristóteles, o inverso decerto preferível da palpabilidade de intervenções autorais não convincentes¹². O elogio técnico que, na *Poética*, melhor reflecte que é *isso*, afinal, o que se procura ao descrever uma técnica é talvez um (outro) elogio a Homero no capítulo 8 — e por sinal, numa alusão a uma cena de reconhecimento¹³: “Mas Homero, assim como se distingue no mais, também parece que compreendeu isto bem, devido à sua arte ou ao seu talento”(1441^a23).

Voltando agora à analogia entre poesia e pintura a respeito de caracteres, recorde-se a passagem na qual se afirma que o “enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres (é algo de semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem)” (1450^a38-1450^b3). O contraste traçado por esta analogia opõe com clareza a nitidez da forma, concedida pela estruturação de um enredo, à indistinção colorida de um borrão de tinta — equiparável a uma combinação de versos que tentem exprimir carácter mas que, posto bem elaborados quanto a pensamento e a *lexis*, sejam afinal desprovidos da forma que lhes concede inteligibilidade. O contraste forte entre um borrão e um esboço pareceria sugerir, equivocadamente, que o importante na analogia é um apelo à limpidez ou ao realismo recomendável da imitação de uma forma, de uma estrutura. Alguém poderia talvez supor que, a encontrar um autor para o “esboço”, o autor mais concebível seria Zêuxis e não Polignoto — a avaliar pelo reputado realismo das suas pinturas. No entanto, a perfeição, por assim dizer, estritamente formal de Zêuxis “não convence” Aristóteles (1461^b12), por não ter, como vimos, qualquer carácter. Desse ponto de vista, Zêuxis pareceria, num exemplo académico, ilustrar por analogia o que poderia ser uma acção sem caracteres. Mas para dar um exemplo muito recente que ilustre o caso da

¹² Elogiando Homero, Aristóteles considera que este, “sendo digno de louvor por muitos motivos, é-o em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete fazer. De facto, o poeta em si deve dizer o menos possível, pois não é através disso que se faz a imitação”. (1460^a7)

¹³ Cf. nota 11.

“maior parte dos poetas modernos” e aquilo que “acontece com muitos poetas de um modo geral”, um candidato óbvio a Zêuxis seria, por sua vontade, Alain Robbe-Grillet¹⁴.

Por um lado, haveria poetas como Robbe-Grillet — isto é, autores de estruturas sem caracteres. E por outro lado, caracteres sem estrutura (ou na pior das hipóteses, borrões de tinta). Para todos os efeitos, no entanto, borrões de tinta ainda “agradariam”, e “palavras que exprimem carácter e que estão bem elaboradas quanto à elocução e ao pensamento” (1450^a30) conseguiriam, também, acrescentar-se, exercer alguma “atração” no espírito da assistência¹⁵. Tal como o espectáculo, pelo qual, a par da música, “se produzem os mais vivos prazeres” (1462^a17) — o que não significa, de qualquer modo, os prazeres relevantes. Assim, até talvez “a arte de quem executa os acessórios” (de tudo, “o mais alheio à poética”) parece surtir alguma forma de reacção nos espectadores das tragédias.

A hipótese de composição para a qual parece não haver, todavia, qualquer aspecto relevante de reacção concebível parece ser enfim a de uma acção sem carácter. Como bem se sabe, o “efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores” (1450^b19); subsiste até “sem nenhum movimento”, produzindo “o seu efeito próprio” — porque, na realidade, “a sua qualidade é visível através da leitura” (1462^a14) (sendo ainda, porventura, algo de mais imediato, se se imaginar que o leitor, ou o ouvinte [1453^b5], não é, nesse caso, distraído por reverberações espectaculares). Porém, para que, em qualquer das alternativas, o efeito subsista, parece ser requerido, ou no mínimo importante, que haja afinal caracteres — tal como elocução e pensamento — “mesmo [que a tragédia seja] inferior nesses aspectos” (1450^a32). Decerto que o efeito, seja ele qual for, obtido pela estruturação, é diferente dos efeitos desses aspectos. “A única diferença”, repita-se neste momento, é que

¹⁴ Robbe-Grillet, A. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961, p. 28.

¹⁵ A avaliar pela introdução do capítulo 19, e como “os trabalhos sobre retórica” indicam, a expressão de carácter e pensamento pela *lexis* pode “despertar emoções (como compaixão, temor, cólera e outras similares) e também engrandecer ou minimizar” o objecto de descrições (1456^b1-3). Todavia, como vimos atrás, os efeitos conseguidos pela estruturação das acções “devem ser revelados sem explicação verbal”.

o primeiro deve ser obtido, segundo a *Poética*, “sem explicação verbal”, e o segundo tipo de efeitos referido “[é conseguido] através das palavras, pelo seu emissor, e derivam dessas palavras” (1456^b4-6). Pois “qual seria, na verdade,” interroga-se ainda Aristóteles, “o papel de quem fala, se o efeito pretendido já fosse evidente mesmo sem as palavras?” (1456^b7).

De qualquer modo, não se imagina que haja tragédias sem “o papel de quem fala” — cuja função seria, em parte, exprimir carácter. Haveria, segundo se observa, duas maneiras de exprimir carácter de um modo verosímil ou necessário — isto é: através daquilo que uma personagem diz e através daquilo que faz (1454^a34-38), segundo expectativas amplamente partilhadas como verosímeis ou necessárias. A primeira forma de expressão de carácter é levada a cabo pela função da *lexis* nas tragédias, sendo menos importante que a segunda e situando-se no lado borrão de tinta da explicação. Será preciso perceber o motivo por que se atribui, no entanto, maior importância à acção no que respeita à expressão de carácter, no lado esboço da explicação, ou — para usar uma formulação de Aristóteles — para que “os caracteres [sejam] abrangidos pelas acções” (1450^a15-22). Uma primeira resposta poderia ser, como vimos, a de que as emoções que a elocução, por si mesma, pode despertar, se distinguem do efeito obtido “sem explicação verbal”. Eis então um bom indício para a razão da insistência de Aristóteles nos efeitos não verbais da expressão de carácter obtidos, numa analogia reiterada, pela pintura.

A primeira ocorrência desta analogia surge logo no capítulo 2 da *Poética*, na primeira referência feita a Polignoto, o qual se notabilizava pela expressão de carácter através da pintura. “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (...) e melhores do que nós ou piores ou tal qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram” (1448^a1-7). A segunda ocorrência da analogia surge num contraste já citado entre Polignoto e Zêuxis, no capítulo 6. Parágrafos depois, também no capítulo 6, mas sem referir agora nomes, Aristóteles contrasta, como vimos, um borrão de tinta e um esboço —

o que pela primeira vez se oferece como explicação adequada para uma forma de inteligibilidade de que os caracteres expressos por meio de *lexis* careceriam. A última referência a esta analogia surge mais tarde, no final do capítulo 15:

Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim o poeta, quanto imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género no seu carácter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis, †da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade‡. (1454^b8-16)

Este último passo corrupto sobre Aquiles exemplifica de um modo, apesar disso, bastante verosímil, aquilo que a passagem nos diz, provocando alguma intriga, sobre a possibilidade de se representar as pessoas como elas são e, ao mesmo tempo, melhores do que elas são. Esta perplexidade é no entanto iluminada numa nova crítica a Zêuxis, no capítulo 25, na qual nos é sugerido que, no exemplo anterior, “bons pintores de retratos” significa, na verdade, aqueles que pintavam “tal como Zêuxis pintava, mas melhor”. Os poetas deveriam pois escrever “como Zêuxis pintava, mas melhor”, porque “a arte deve superar o modelo” (1461^b13). Em vez de Zêuxis, poderíamos sem dúvida ler Dionísio neste exemplo. E podemos supor que Páuson retrataria com exagerada crueldade os bem conhecidos defeitos de Aquiles. Polígnoto, pelo contrário, procuraria capturar a nobreza da inflexibilidade de Aquiles — tal como Homero, por ser “o único poeta que”, de um ponto de vista técnico, “não ignora o que lhe compete fazer” (1460^a7). Repare-se, neste momento, como quer que seja, que a excelência técnica no retratar caracteres de uma certa forma é associada, na figura de Homero (tal como na figura do esboço), à hipótese de que saber estruturar correctamente as acções é um modo de se saber expressar correctamente caracteres. Por outras palavras, as capacidades técnicas ou o conhecimento técnico presumido pela representação de *ethos* parece não poder ser dissociado da capacidade técnica de representar *mythoi* correctamente, pelo menos no caso superior de técnica que interessa a Aristóteles. Não será por acaso que os elogios dirigidos a Homero —

exemplificando aspectos comuns a tragédias e epopeias, excepção feita ao facto de Homero ter “[superado] todos na elocução e no pensamento” (1459^b11-17) — se referem *sempre* à sua capacidade de estruturar acções com unidade; ao virtuosismo das suas cenas de reconhecimento; e ao modo como representou caracteres “melhores do que são” (1448^a11)¹⁶.

O interesse de Aristóteles por estes aspectos, mais evidentes na *Odisseia* do que na *Iliada*, por ter uma acção complexa, repleta de reconhecimentos e por ser uma epopeia de carácter, parece servir como guia comparativo da aproximação conceptual a certos aspectos comuns muito precisos. E são esses os aspectos que conduzem a desqualificação gradual dos factores constitutivos da tragédia enquanto factores essenciais a uma descrição da unidade causal de factos que parecem acidentais.

Depois deste breve excurso por Homero e pela analogia com a pintura, vale ainda a pena observar com atenção o argumento da *Poética* acerca das duas maneiras possíveis de expressar caracteres. Sabemos por agora que essas maneiras são aquilo que uma personagem diz (sendo essa uma questão de *lexis*, remetida para o estudo da retórica), e aquilo que uma personagem faz. A razão pela qual o carácter transmitido pela *lexis*, por aquilo que uma personagem diz, não é propriamente o objecto da *Poética*, parece ser a de

¹⁶ Eis uma lista abrangente dos elogios feitos a Homero na *Poética*. “[Homero] representa os homens melhores do que são” (1448^a11); “Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos” (1448^a26); “ao mesmo tempo que era o maior de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia (...) dramatizando o ridículo” (1448^b34-38); “Homero, assim como se distingue no mais, também parece que compreendeu isto bem, devido à sua arte ou ao seu talento: ao compor a *Odisseia* não narrou tudo o que aconteceu a Ulisses (...) [e] compôs a *Odisseia* assim como a *Iliada* centradas numa acção una, como nós o entendemos.” (1451^a23-29); “†Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade†” (1454^b15); “Por isso, como já dissemos, também aí Homero pode parecer divino, comparado com os outros, já que, no seu poema, não procurou narrar a guerra toda, ainda que ela tivesse princípio e fim.” (1459^a31-34); “[A epopeia deve] ter igualmente peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento; e ainda beleza de pensamento e elocução. Tudo isto Homero usou em primeiro lugar e na perfeição. Assim, na verdade, compôs ele cada um dos seus poemas: a *Iliada* simples e de sofrimento, e a *Odisseia*, complexa (com reconhecimentos ao longo de todo o poema) e de carácter. E, além disto, superou todos na elocução e no pensamento” (1459^b11-17); “Homero, sendo digno de louvor por muitos motivos, é-o em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete fazer. De facto, o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação” (1460^a5-8); “Além do mais, Homero ensinou os poetas a dizer falsidades de maneira certa (...) Exemplo disto é a cena do banho” (1460^a19) — conclui Aristóteles, numa nova alusão ao modo como descrever o reconhecimento (neste caso por “paralogismo”) implica uma maneira certa — ou nos termos da *Ética a Nicómaco*, um raciocínio técnico verdadeiro.

que apenas a estruturação do *mythos* pode conferir uma unidade inteligível a um carácter. Esta ideia é confirmada no capítulo 15 pela descrição dos aspectos técnicos a contemplar por descrições de caracteres.

No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e o mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o carácter será bom se esse propósito for bom. Carácter bom pode existir em qualquer tipo de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a ter em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. O terceiro aspecto é a semelhança dos caracteres connosco. Isto é diferente de fazer o carácter bom e apropriado, como foi definido. O quarto aspecto é a coerência do carácter. Se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de carácter, também é necessário que seja coerentemente incoerente. (...) Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verosimilhança. (1454^a16-38)

Em primeiro lugar, diz-se que os caracteres devem ser bons, o que pareceria contradizer a observação do capítulo 13 segundo a qual “é evidente, em primeiro lugar, que não se devem representar os homens bons da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade” (1452^b34). Pode no entanto ser que “bons”, no capítulo 15, procure pelo contrário denotar “aqueles que se situam entre uns e outros” (1453^a7) — isto é, entre bons e perversos, os “que não se distinguem pela sua virtude nem pela justiça; [e] tão-pouco”, acrescente-se, “caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (1453^a8-10). Melhor dizendo, aquele contraste poderá denotar uma distinção conceptual muito importante entre “homens bons” e “caracteres bons”.

É de reparar que, embora uma mulher seja vista como “ser inferior” e um escravo como “inteiramente vil”, em ambos pode ser manifestado, no entanto, um carácter bom. A razão por que assim é parece ser a de que, como nos diz o capítulo 6, o carácter não é ingénito, mas é “o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades”

(1450^a6). Para além disso, o carácter manifesta-se ao revelar, por acções ou por palavras, “qual a decisão [como naqueles casos em que não é claro se uma pessoa aceita ou recusa]”, sendo por isso que “não exprimem carácter as palavras nas quais quem fala não aceita nem recusa coisa alguma” (1450^b9-10).

Um dos enigmas semânticos da *Poética* é o de saber qual o objecto da decisão de aceitação ou de recusa a que Aristóteles se refere neste ponto. A que “coisa alguma” se refere? Existe nesta ideia uma certa indeterminação quanto a exemplos literários mais concretos; indeterminação que parece todavia justificar-se, visto a definição de carácter não ser em rigor uma categoria de valor literário, visto não ser, isto é, diferente na literatura daquilo que é na vida. Em todo o caso, em que exemplo de aceitação ou recusa poderia Aristóteles estar afinal a pensar, ao sugerir que é em certas decisões que se define o carácter, assim como o que permite dizer que esta ou aquela pessoa “[tem] certas qualidades”? Não nos surpreende que estivesse, na realidade, a pensar em casos como o de Édipo, ou mesmo no caso particular de Édipo. Pelo menos, a avaliar pela forma como a sua reacção ao descobrir a verdade acerca dos seus actos demonstra um carácter nobre e, num sentido preciso, melhor do ele mesmo. Ainda que ele mesmo — pensando agora no terceiro aspecto a ter em vista pela descrição correcta de caracteres, segundo o capítulo 15 — se assemelhe à maioria de nós, em parte por podermos situá-lo, por natureza e condição, entre “homens bons” e “homens perversos”.

A aceitação a que Aristóteles se refere parece na verdade ser ilustrada pela maneira como Édipo assume a responsabilidade pelos seus próprios actos, apesar de não os ter cometido intencionalmente. Desse ponto de vista, as suas palavras, tal como as suas acções, revelam, regressando ao capítulo 15, que o seu propósito é bom e nobre. (Uma recusa de responsabilidade demonstraria e.g. um mau carácter.) E continuando no capítulo 15, vemos agora parte da razão para que no capítulo 13 se aconselhasse os poetas a compor tragédias “sobre um número reduzido de famílias” (1453^a20). Para sermos mais precisos, não se

oferece, nessa passagem, um conselho, mas antes uma constatação. São “os factos [que demonstram]” — olhando para a prática dos poetas, — que essa é uma boa fonte onde encontrar “alguém dotado das características que defini” (1453^a17). Parece apropriada a nossa expectativa de que, perante certas situações, pessoas como Édipo (“homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto”, 1453^a13), ajam de uma certa maneira — da maneira certa. É próprio, é verosímil — para não dizer necessário — que se espere de alguém como Édipo que aceite a responsabilidade pelos seus erros, independentemente de os ter cometido na ignorância. Poderá assim tornar-se agora mais clara, para além disso, também a razão porque para Aristóteles as acções, assim como a estruturação do *mythos*, são os meios privilegiados da expressão de carácter por tragédias. Lembre-se que “os caracteres (...) são abrangidos pelas acções”:

Mas o mais importante de todos [os elementos constitutivos das tragédias] é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é imitação dos homens das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão nas acções, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres, mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. (1450^a15-22)

Apenas num contexto narrativo pode afinal um carácter ser tornado correctamente inteligível. É a unidade de acção, de uma acção completa, aquilo que torna inteligível a coerência de carácter de uma personagem. Um exemplo de incoerência é a este respeito preciso o de “*Ifigénia em Áulide*, pois a Ifigénia suplicante não tem qualquer semelhança com a Ifigénia do resto da peça” (1454^a32), razão aliás para que, apesar de ser “o mais trágico dos poetas”, Eurípides “não [estruure] bem outros aspectos” (1453^a29-31).

Antes de retirarmos mais conclusões, assim se compreende ainda a relação do quarto e último aspecto a ter em vista, segundo o capítulo 15, na descrição técnica de caracteres (a coerência de carácter), com as considerações de Aristóteles a respeito de como é perspicua a técnica que procura a necessidade ou a verosimilhança.

Note-se que procurar imitar aquilo que é “necessário ou verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verosimilhança” (1454^a34-38), é, afinal, um modo técnico de compreender uma unidade causal como um todo narrativo. Acima de tudo, se estiver correcta a hipótese (de que Aristóteles procura distinguir o que é comum a tragédias e a epopeias, o que é diferente entre tragédias simples e complexas, o mais importante entre partes das tragédias, entre aspectos dessas partes, etc., — enfim, o que é indissociável do que é essencial, e que seria no fundo o que melhor explica casos como a morte de Mítis), esse tipo unidade narrativa foi obtida apenas por três poetas superiores, do seu ponto de vista, e tem uma designação técnica: *mythos* complexo. Homero tocara nos aspectos decisivos desse tipo de *mythoi*. E de formas contudo diversas, Sófocles e Eurípides demonstram possuir um conhecimento técnico verdadeiro, no sentido em que as suas produções denotam um raciocínio verdadeiro em relação à “mudança” entre “nó” e “desenlace”, juntando anagnórise com peripécia, o que é, para Aristóteles, a única maneira técnica de oferecer uma unidade de propósito causal a factos que parecem acidentais. Para o caso de uma visão de conjunto da *Poética* obscurecer ainda, com a quantidade formidável de exemplos e distinções oferecidos, a ideia de que é isto o que interessa a Aristóteles em *mythoi* desse género, valerá a pena então recordar que, distinguindo entre as quatro espécies das tragédias, a complexa é distinguida por nela “tudo [ser] peripécia e reconhecimento” (1455b34). “Tudo” o que importa.

A noção de *peripeteia* denota, na verdade, uma capacidade técnica ou, se quisermos, uma inteligência técnica particular na configuração de uma unidade causal verdadeira, relacionada com a capacidade de os poetas se retraírem, tanto quanto lhes seja possível, e como Homero, de intervenções irracionais ou simplesmente falsas, sempre excedentes em relação ao objectivo da imitação. Por outras palavras, essas intervenções são censuradas por tornarem mais palpáveis os erros de raciocínio dos poetas — ou melhor, por *serem* erros de

raciocínio. Aristóteles oferece-nos no capítulo 25, diversos exemplos de erros, assim como as soluções para esses erros, todos relacionados, no entanto, com a maneira como várias intervenções autorais se expõem ao ridículo e por vezes ao absurdo, por exagero e por defeito, devendo ser eliminadas de modo a tornar mais inteligível o objectivo técnico da imitação. As “censuras” de Aristóteles provêm assim de erros de “cinco espécies: coisas impossíveis ou irracionais, ou impróprias ou contraditórias ou contrárias ao que é correcto em relação à arte” (1461^b22-24).

De qualquer modo, antes desse capítulo iremos encontrar muitas outras censuras que contribuem, repita-se, para ir distinguindo e deixando de parte numerosos erros de raciocínio, enquanto se averigua aquilo que melhor exemplifica, e clarifica, como se obtêm descrições com unidade causal de factos acidentais de uma maneira correcta. A exemplos de erros, soluções erróneas, ou de formas no mínimo insatisfatórias (por serem conspícuas de mais) da representação desse tipo de unidade, corresponde ainda a descrição das quatro espécies de *anagnorisis* no capítulo 16 — algumas das quais deveriam ser declaradamente evitadas. A capacidade técnica requerida para as evitar não se distingue, é claro, da inteligência demonstrada pelo conseguimento técnico de peripécias.

Sabemos que uma tragédia “será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas” (1452^a16). Mas enquanto pode existir reconhecimento sem peripécias (o que é um processo tecnicamente inferior, ainda que em alguns casos seja admirável — e mais uma vez: apenas quando o caso é Homero), peripécias sem reconhecimento não possuem qualquer valor técnico. Truques dramáticos — que, a despropósito, deveriam ser evitados — são, na verdade, enquanto meros truques, desprovidos de valor conceptual. A estruturação correcta de um *mythos* (isto é, de um *mythos* complexo) não pode todavia prescindir da *anagnorisis*, uma vez que a *anagnorisis* é aquilo que, na “mudança”, revela a unidade causal dos acontecimentos. Pensando de novo em Édipo, sendo o reconhecimento o que, no “desenlace”, torna inteligível a razão por que, através de

palavras ou por acções, se aceita alguma coisa (e.g. a responsabilidade por erros cometidos na ignorância), podemos afirmar que este factor crucial do enredo é o que permite definir tecnicamente um carácter (ou aliás a unidade de um carácter), conferindo uma inteligibilidade total à sua coerência. No caso das tragédias, a definição de um carácter (que deve ser bom e nobre) é o que dá elevação moral à acção representada. Deste modo se torna claro o motivo da má opinião de Aristóteles em relação a Zêuxis (assim como em relação a *mythoi* sem caracteres). Uma acção sem caracteres dificilmente seria, por um lado, uma acção elevada. E por outro lado, isso seria ainda sinal de que semelhantes tragédias não possuiriam *anagnorisis* — “uma vez que o reconhecimento se faz entre pessoas” (1452^b3), e o carácter (seja em imitações, seja na vida) apenas se define por aquilo que as pessoas dizem e por aquilo que as pessoas fazem.

Enquanto a peripécia denota uma capacidade técnica importante, mas desprovida de valor próprio, a *anagnorisis* é, por esta razão, imprescindível na suscitação das emoções próprias de temor e piedade, e não apenas pela inteligibilidade que confere a uma expressão coerente de caracteres. Será preciso introduzir na discussão elementos para uma explicação adequada sobre a causalidade entre a arte e as pessoas, requerida para descrever correctamente as reacções do auditório. Reservamos as nossas considerações a esse respeito para a secção seguinte. Antes disso será também preciso analisar com algum detalhe o papel da noção de reconhecimento na discussão da *Poética* sobre a estruturação de enredos. Numa última observação a respeito dos parágrafos anteriores, mas pensando já no argumento sobre causalidade que nos aguarda, acrescente-se por último que a noção de reconhecimento parece ser, para Aristóteles, mais importante que a noção de peripécia, na medida em que a sua discussão transcenderá na *Poética* as fronteiras conceptuais bem delimitadas da técnica de estruturação de *mythoi* complexos.

Correcção Poética

Regressando entretanto às quatro espécies de *anagnorisis* identificadas no capítulo 16, recorde-se que haveria, por ordem inversa de valor técnico, em primeiro lugar, os reconhecimentos através de sinais, os quais “podem ser mais ou menos bem aproveitados, como por exemplo”, diz Aristóteles, o caso de “Ulisses que, por causa da sua cicatriz, foi reconhecido”. Em segundo lugar, “os reconhecimentos forjados pelos poeta”, nos quais os anteriores poderiam aliás ser enquadrados (sinais são um modo diferente de forjar “o que o poeta quer, e não o que o enredo requer”). “A terceira espécie é através da recordação”, explica-nos ainda, o que sucederia “quando, ao ver alguma coisa, se dá o reconhecimento” (1454b39). Ambos os anteriores podem ser, de novo, enquadrados neste terceiro tipo, uma vez que, seja por sinais, seja por uma intervenção autoral, o reconhecimento é sempre uma forma de recordação, que liga, causalmente de preferência, acontecimentos. Parece por isso que esta descrição de espécies de *anagnorisis* se transforma, na verdade, numa enumeração de critérios que nos permitem perceber aquilo que acontece na “mudança”. Assim, é bom reparar que “a quarta espécie” descreve o que sucede na mudança como algo que “decorre de um raciocínio” (1455^a4). Vale a pena transcrever na íntegra o conjunto de exemplos que Aristóteles oferece a este respeito:

A quarta espécie decorre de um raciocínio como, por exemplo, nas *Coéforas*: “alguém parecido com Electra chegou, ninguém é parecido com ela a não ser Orestes, logo foi Orestes que chegou.” Outro exemplo é o do sofista Políido sobre Ifigénia: diz ele que seria verosímil Orestes pensar que, se a irmã fora sacrificada, também a ele acontecera ser sacrificado. E no *Tíden* de Teodectes, o pai pensa que, tendo vindo para encontrar o filho, vai ele próprio morrer. Ou ainda nos *Fineidas*: quando viram o local, compreenderam o seu destino, isto é, que lhes estava destinado morrer naquele lugar, pois que aí tinham sido expostas. Há ainda um reconhecimento baseado num falso raciocínio do público, como no *Ulisses, o falso mensageiro*: o distender do arco, coisa que mais ninguém era capaz de fazer, é inventado pelo poeta e é uma suposição, e também seria se ele dissesse reconhecer o arco que nunca vira. É fazer um falso raciocínio pensar que, por causa disso, ele será reconhecido. (1455^a4-15)

Interrompemos aqui a transcrição da passagem para reparar que, se considerarmos que a descrição de cada espécie de *anagnórise* nos oferece um novo ângulo sobre aquilo

que uma *anagnorisis* é, esta descrição do que acontece num reconhecimento — algo como uma recordação que decorre de um raciocínio — confirma a ideia de que o reconhecimento operado numa personagem implica, na verdade, uma anagnórise por parte do público, o que, na referência a *Ulisses, o falso mensageiro* (uma obra desconhecida, baseada presumivelmente no Canto XXI da *Odisséia*), denota um erro de raciocínio do poeta, i.e. o erro de imaginar que seria partilhada pelo público a opinião comum de que “o distender do arco” seria “coisa que mais ninguém era capaz de fazer”. A designação técnica para este tipo de engano em relação às expectativas do público (assim como em relação ao modo como o reconhecimento de uma personagem decorre) surge, mais tarde, no capítulo 24. É um “paralogismo” —

Além do mais, Homero ensinou os poetas a dizer falsidades de maneira certa. É isto o paralogismo. Os homens fazem este raciocínio: se isto existe, logo também existe aquilo; ou se isto acontece, logo também acontece aquilo, ou seja, se o segundo existe, também existe ou acontece o primeiro. Mas isto é falso. Por isso, se o primeiro for falso, mas de tal modo que, se existisse, o segundo teria de existir ou acontecer, é preciso acrescentar ao primeiro o segundo. Por saber que este último é verdadeiro, o nosso espírito deduz erradamente que o primeiro é como ele. Exemplo disto é a cena do Banho. (1460^a19-27)

O motivo do interesse deste *non sequitur* técnico (quer dizer, deste modo erróneo, ainda que eficaz, de atribuir uma unidade causal a cursos de acontecimentos) é o facto de um reconhecimento entre personagens ser o mesmo tipo de coisa que procede no “nosso espírito” ao interpretarmos o que acontece num momento de “mudança”. Seja no caso da anagnórise de personagens, seja no caso da nossa própria anagnórise, a anagnórise é, portanto, um raciocínio que relaciona vários acontecimentos de acordo com um princípio de causalidade — que o poeta deve imitar segundo a necessidade ou a verosimilhança. Esta ligação surpreendente opera-se, segundo se sugere, devido a um acordo amplo, ainda que momentâneo, entre, digamos, o poeta e o espectador ou o leitor, ou o ouvinte — ou se quisermos entre nós e Édipo, Orestes, Ifigénia ou Penélope, em relação ao que pode ser o caso. Deste modo se compreende que a *anagnorisis* é importante para Aristóteles por, em parte, ser aquilo que nos permite perceber o ar de causação da unidade do *mythos*, o que,

segundo nos diz a *Poética*, revela nos poetas um raciocínio técnico verdadeiro se e apenas se estivermos perante um *mythos* complexo, no qual a *anagnorisis* for acompanhada por *peripeteia*.

É proveitoso que façamos um breve excurso pelo modo como este padrão narrativo de unidade e inteligibilidade — para o qual a *anagnorisis* é determinante, — tem um interesse acrescido para Aristóteles, na medida em que nos permite compreender melhor um aspecto relevante dos seus próprios procedimentos narrativos (o que se relaciona, aliás, com o que afirmámos acerca do princípio técnico de coerência na representação de caracteres). Simplificando os termos, a anagnórise permite relacionar acontecimentos de tal maneira que se releva como uma coisa aconteceu “por causa de outra” e não “depois de outra” — o que, como lembra Aristóteles, é muito diferente (1452^a21). Isto oferece uma visão de unidade e, a nosso ver, *essa* unidade é o que a *Poética* procura perceber, para perceber como se faz, tecnicamente, semelhante cristalização de conhecimento (que só em alguns casos será verdadeira).

Pode bem ser que essa unidade não dependa estritamente de uma técnica, sendo a descrição de uma técnica, na verdade, um modo de a saber descrever, mas não um modo de estabelecer regras de acordo com as quais a devamos procurar. Se Aristóteles está certo, aliás, nenhum conhecimento dos princípios técnicos assegura que tenhamos a inteligência ou mesmo a capacidade técnica de fazer descrições verdadeiras disto ou daquilo. De qualquer forma, conhecer os termos da unidade de uma descrição parece obrigar a que se saiba descrever o modo como essa descrição é feita.

Vimos atrás que a anagnórise é o que permite dotar a definição de carácter de uma unidade e inteligibilidade que lhe dê valor e sentido. De modo análogo, tendo em mente as descrições de caracteres que encontramos na *Ética a Nicómaco*, constatamos que as virtudes são sempre personificadas em tipos. Essa personificação parece ficar a dever-se à necessidade de as descrições de virtudes serem descrições com as características de um

mythos. A personificação de virtudes ou de vícios em tipos que se caracterizam por ostentarem uma qualidade dominante — o corajoso, o incontinente, o magnânimo, etc. — parece neste sentido ser requerida pela intenção de dar à própria noção de virtude uma unidade que a torne inteligível. Na verdade, só através de uma descrição com unidade pode um carácter ser descrito de uma forma coerente. Num passo inicial da *Poética*, podemos ler que “os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude” (1448^a2-4). Como se percebe, a personificação de virtudes na *Ética* segue o mesmo princípio da definição de carácter na *Poética*, sendo requerido em ambos os casos o mesmo tipo de unidade. De acordo com as nossas considerações acerca da função da anagnórise na *Poética*, é de esperar que pessoas como nós estejam amplamente de acordo em relação a essa unidade inteligível, tanto em tragédias como em descrições de virtudes ou de vícios.

Regressando à célebre distinção entre poesia e história do capítulo 9, será bom observar que a poesia, sendo “mais filosófica” e tendo “um carácter mais elevado que a história” (1451^b6), desta se distingue, em primeiro lugar, na medida em que não descreve factos. Em segundo lugar, a poesia distinguir-se-ia da história porque, imitando o universal, o universal é aquilo que, de uma forma mais filosófica, se representa de acordo com “a verosimilhança ou a necessidade”. Mas mais precisamente, é importante notar que o critério de Aristóteles é o mesmo critério definido, no capítulo 6 tal como no capítulo 15, para a representação técnica adequada de caracteres, isto é, sublinhe-se bem: “aquilo que certa pessoa dirá ou fará” (1451^b8). Ora, a poesia é mais filosófica que a história porque, de um ponto de vista técnico, as descrições de caracteres que são abrangidas pela unidade das acções são idênticas em ambos os casos, e ilustradas, com diferenças empíricas embora, tanto pelas descrições da *Ética a Nicómaco*, como por Homero e por certas tragédias. Para não restringirmos a opinião de Aristóteles ao seu próprio *corpus* filosófico, esta descrição estende-se, claro está, também a Platão, ou pelo menos “aos diálogos socráticos” (1447^b11)

— como ficamos a saber logo no primeiro capítulo da *Poética*. O mais importante nesta conclusão, todavia, é que, revertendo a análise para a descrição de virtudes e de vícios que encontramos na *Ética*, este tipo de descrição, ou este tipo de técnica narrativa, permitiria descrever virtudes independentemente de factos.

Com efeito, o tipo de unidade oferecido por descrições míticas é intrínseco à noção de virtude, tal como Aristóteles a parece entender. As virtudes só são inteligíveis no contexto (da descrição) de uma vida — entendendo essa vida como uma unidade, na qual o carácter se revela através de decisões, por aquilo que se aceita e se recusa perante esta ou aquela situação. Descrever virtudes independentemente de factos, sugere pois que existem disposições permanentes, que serão reveladas apesar do que possa acontecer, visto que, segundo Aristóteles, possuir uma virtude implica, em termos gerais, agir sempre de uma mesma forma correcta, de acordo com o que é bom ou benéfico, em relação àquilo que está certo, da maneira certa, e na altura certa (e.g. 1142^b28) — e aconteça o que acontecer. Uma virtude, tal como nos é dito acerca de como descrever a coerência de um carácter, na *Poética*, implica a continuidade de uma disposição permanente, testada permanentemente pelos factos, nas nossas acções, nas nossas reacções, no que dizemos.

A própria noção de virtude, por outro lado, parece depender da possibilidade de podermos concordar em relação ao que uma virtude particular é — podermos *reconhecer* uma virtude. Segundo Aristóteles, reconheceremos uma pessoa corajosa independentemente de factos. De outro modo, não conseguiríamos sequer reconhecer a coragem. É isto o que a personificação de virtudes requer — e é isso que nos mostra: que a noção de e.g. “coragem”, descrita de uma forma mítica e una, só é inteligível através de uma personificação. E que, por essa razão, a “coragem”, entendida como um modo regular de acção, existe, i.e. é uma possibilidade de vida que podemos seguir, ou podemos recusar. *Mutatis mutandis*, estarmos amplamente de acordo em relação à possibilidade de qualquer virtude corresponde no fundo a estarmos de acordo em relação a cursos de acção possíveis

— por outras palavras, em relação ao que pode afinal acontecer. É mais difícil decerto obter, entre seres humanos, um acordo em relação a factos — assim é notoriamente, tanto nas nossas mais prosaicas conturbações quotidianas, como, regressando ao capítulo 9, em relação a descrições de factos da história. Em relação ao que pode acontecer, todavia, o nosso acordo em relação a possibilidades pode ser ele mesmo tornado inteligível. Obtida através da unidade ou da inteligibilidade intrínseca de e.g. descrições de virtudes, tragédias, pinturas, a possibilidade de acordo não é perturbada pela imponderabilidade de aspectos contingentes da nossa existência terrestre. No caso de uma vida moral, por exemplo, Aristóteles indica-nos assim que um acordo em relação ao que pode acontecer reforça a inteligibilidade, ou a disponibilidade, de um certo tipo de vida (um certo curso de acção), podendo levar alguém a dizer, de acordo com a sua propensão natural, que esse modo de vida é possível *para mim*.

Regressemos, porém, e definitivamente, ao que acontece no “espírito” dos espectadores de tragédias no momento de uma anagnórise. De acordo com Aristóteles, o reconhecimento de uma personagem só é inteligível (só se reage a um *mythos* complexo), se ocorrer uma anagnórise do público que assiste a uma tragédia — mais especificamente, uma anagnórise na cabeça de cada pessoa, usando esta formulação simplificada para designar o espírito de cada um. Esta ideia foi tradicionalmente tomada, em especial nas últimas décadas, de modos diferentes entre si, mas sempre na suposição de aquilo que nos permite sentir alguma coisa em relação às personagens das tragédias, em momentos de aflição iminente ou de desastres consumados, é um modo de *sensus communis* que nos proporciona, ou obriga a, uma transposição imaginativa para e.g. aquilo que essas personagens sentiriam nessas situações — transposição obtida, como vimos, em virtude das propriedades miméticas de estruturas narrativas com uma certa forma, as quais, por metonímia, dão muitas vezes lugar a noções como a do “ambiente seguro” que “situações estéticas” proporcionariam. Do ponto de vista de Aristóteles, considerando a *Retórica*, esta

ideia é no entanto literalmente falsa, na medida em que, se nos fosse requerido sentir o que Édipo sente em relação a si mesmo ou em relação aos seus, a emoção em causa não poderia ser compaixão, visto que a compaixão é algo que se sente, recorde-se, apenas em relação a semelhantes — e nunca em relação a nós ou aos nossos. Em relação a nós ou aos nossos sentimos somente horror.

De qualquer modo, a identificação entre aquilo que se passa com a anagnórise de uma personagem e aquilo que se passa com a nossa própria anagnórise pode, todavia, ser descrita de uma forma não kantiana. Para Aristóteles, ambos os processos parecem ser, de facto, homólogos, o que talvez sugira simplesmente, numa visão de técnica como a que temos vindo a expor, que, do seu ponto de vista, aquilo que é requerido de um poeta ao representar correctamente — i.e. de uma forma que implica um raciocínio verdadeiro — a unidade de propósito causal de certos acontecimentos acidentais (como a morte de Mítis, a morte de Laio, a união com Jocasta, por exemplo), é o mesmo que é requerido de nós, ou antes, é aquilo que na verdade fazemos ao interpretar imitações de casos deste género. É o mesmo tipo de raciocínio. Não admira assim que este seja, por exclusão literal de partes, o principal interesse de Aristóteles na técnica dos poetas — estes, ou alguns destes, sabem como descrever semelhante raciocínio de uma forma verdadeira (ainda que muitas vezes, ou na maioria das vezes, falhem).

Será importante sublinhar que a primeira referência de Aristóteles a este tipo de raciocínio, ainda que sem uma designação própria (mas minimalizada com toda a clareza, tendo talvez por isso sido despercebida, na maioria das vezes, por argumentos gerais acerca da função didáctica da poesia) ocorre na conhecida passagem do capítulo 4 onde se lê que “quando vêem as imagens”, as pessoas “gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo: ‘este é aquele assim e assim’” (1448^b16). O raciocínio em causa na dedução “este é aquele assim e assim” do exemplo consiste, afinal, numa percepção de semelhanças, homóloga, por sua vez, ao

modo como os poetas fazem metáforas, afinal, “a única coisa que não se tira de outrem, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que percepção das semelhanças” (1459^a6-8). Deparamos nesta última explicação uma dificuldade crucial no argumento de Aristóteles. “Tirar de outrem” é, por um lado, sinónimo de técnica e, por outro lado, significa *aprender* — o que, na visão de Aristóteles significa *imitar* — como logo no início da *Poética* nos é esclarecido, ao ser-nos dito que uma das causas naturais (*aitiai*) da poesia é sermos “o [animal] que tem mais capacidade de imitar e é”, ainda, “pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos” (1448^b7).

Curioso é, no entanto, que a sua descrição da aprendizagem no exemplo do “este é aquele assim e assim” (tal como no exemplo da metáfora), é a descrição de um raciocínio por analogia, para o qual não há princípios técnicos válidos, sendo pelo contrário um “sinal de talento” (1459^a7). Isto parece estar relacionado com uma verdade permanente acerca do que é imitar, nos seres humanos, que é a imponderabilidade de maneiras como se imita, por qualquer que seja a força do modelo. E assim parece ser qualquer que seja o contexto — desde que seja um contexto humano (é de excluir a reprodutibilidade técnica, num sentido industrial e não aristotélico, que nada ilumina sobre noção de *mimesis* aqui em causa). Seja na arte, na educação, na vida moral, será sempre imprevisível a forma ou a maneira como se imita alguém ou alguma coisa. De qualquer modo, no entanto, talvez seja por isto que Aristóteles hesita — ou é, aliás, muito preciso — ao elogiar o modo como Homero “compreendeu (...) bem”, do ponto de vista técnico, a maneira correcta de atribuir uma unidade causal a estruturas de acontecimentos. Homero “compreendeu isto bem, devido”, é bom notar, “à sua arte ou ao seu talento” (1451^a24).

Aqui se percebe que para Aristóteles o talento, que não se tira de outrem, pode na verdade ser uma causa intransponível da capacidade técnica de estruturar *mythoi*, sugerindo desse modo que a unidade causal que os poetas são capazes de dar à descrição de certos cursos de acontecimentos acidentais talvez decorra, ou talvez decorra especialmente, de

uma capacidade superior no que respeita a raciocínios por analogia. Daí, uma vez mais, o seu interesse persistente por processos anagnóricos. (Recorde-se que tudo na tragédia é reconhecimento e peripécia e que, voltando ainda a Homero, a *Odisseia*, que é exemplo de uma estrutura mítica una entre as epopeias, é elogiada por representar “reconhecimentos ao longo de todo o poema”, 1459^b15).

Ora, a compreensão da unidade causal de uma acção parece requerer um raciocínio por analogia particularmente próprio do mais mimético dos animais. Se compreender a unidade de propósito causal de certos cursos acidentais de acontecimentos requer que no “nosso espírito” (tal como no de uma personagem, tal como no de um poeta — que é, num sentido, superior: é capaz de produzir este efeito) ocorra uma anagnórise, no fundo uma analogia, que nos causa “assombro” por proceder contra as nossas expectativas, parecemos assim ter razões para tomar a anagnórise como uma figura adequada para o tipo de causalidade que explica as reacções não necessárias, nem compulsivas, que a arte nos suscita. De facto, constataremos com alguma surpresa que os efeitos que a arte tem nas pessoas parecem, eles mesmos, de modos tão imponderáveis como a morte de Mítis, ser consequências acidentais para as quais é muito difícil descrever uma causa, pelo menos nos sentidos mais habituais do termo.

Noutro contexto aristotélico, habitualmente considerado como pseudo-aristotélico, *Problemata*, a nossa discussão encontra, no entanto, não apenas uma formulação paralela à de uma das causas naturais da poesia enunciada na *Poética*, como um indício para perceber o que acontece no “nosso espírito” no reconhecimento implicado pela unidade causal prefigurada por descrições técnicas verdadeiras de certas acções, assim como naquilo que está em causa no exemplo bastante mais simples de que, perante imitações, nos agrada perceber que “este é aquele assim e assim”. Leia-se a passagem na íntegra.

Porque razão deveremos depositar mais confiança num ser humano do que noutro animal? Será, como afirmou Platão ao responder a Neocles, porque apenas os humanos, de entre os animais, sabem fazer contas? Ou porque só os humanos acreditam em deuses? Ou porque os

humanos são os mais miméticos de todos os animais (pois isto lhes permite aprender e compreender)? (956^a11-14)

Aristóteles, ou talvez pseudo-Aristóteles (pouca diferença fará se, na verdade, o que interessa é a ideia), sugere-nos aqui que parece existir uma relação entre depositar confiança num ser humano e o facto de sermos, afinal, “os mais miméticos de todos os animais”. O principal motivo de perplexidade nesta hipótese é a distinção clara entre, por um lado, sermos os mais miméticos dos animais e, por outro lado, sabermos fazer contas e acreditarmos em deuses. Os dois últimos são exemplos de modos de descrever a verdade. Podemos assim talvez depositar confiança uns nos outros por sabermos estar amplamente de acordo em relação a um terreno assegurado pelas consequências da verdade dessas descrições nas relações que nos unem. Quanto a sermos os mais miméticos dos animais, faz-se, em vez disso, uma qualificação acerca da natureza da espécie humana.

Na *Poética*, esta qualificação também se destaca conceptualmente da segunda causa natural apontada para a poesia, a de que “todos sentimos prazer nas imitações” (1448^b9). O nosso verificado prazer nas imitações decorre de uma consideração geral aduzida empiricamente. Tal como acreditamos nas mesmas coisas (naquele exemplo, aritmética e religião), parecemos também ter prazer num mesmo tipo de coisas. Mas o conteúdo da explicação envolvida na ideia de que somos, acima disso, os mais miméticos dos animais, permanece todavia diferente. Pode talvez ser, no entanto, que a razão por que se confia em animais que sabem fazer contas, assim como em animais que acreditam em deuses, seja a de que esses animais são os mais miméticos de todos — para não mencionar que são, em todas essas coisas, “como nós”. Alguém poderia propor, neste momento, que uma boa explicação para este problema se poderia ficar a dever ao facto de, a não ser em alguns casos, não sermos tipicamente capazes de imaginar que somos indignos de confiança. Sendo pois miméticos, imaginaríamos que os nossos semelhantes são, desse ponto vista, até prova em contrário, iguais a nós. É uma explicação razoável, mas será talvez necessário

acrescentar algumas qualificações, que nos levarão de regresso ao argumento da *Poética*, e de regresso ao reconhecimento.

Uma nova hipótese, então, poderá ser a de que o tipo de relação com a verdade que é prefigurado quer pela aritmética, quer pela religião, será descrito correctamente se se notar que, em ambos os casos, nos referimos a modos de descrever a verdade em relação aos quais a maioria das pessoas mantém um amplo acordo; quer dizer, em ambos os casos nos são oferecidos exemplos de coisas em cuja verdade uma maioria de pessoas se reconhece. Pode ser assim que a qualificação de espécie (que não é necessariamente uma distinção da nossa racionalidade, visto “miméticos” ser uma distinção de grau de um traço partilhado com criaturas irracionais; quer dizer: “miméticos” não precisa de significar “racionais” — e com efeito, nem Aristóteles, nem pseudo-Aristóteles diz “racionais”, mas “miméticos”); pode ser, dizíamos, que esta qualificação da espécie queira sugerir que sermos, de entre os animais, “os mais miméticos de todos” se relacione, afinal, com a nossa capacidade de nos reconhecermos em representações de verdade. Aritmética, religião e tragédias são, como se percebe, candidatos equiparáveis nesse aspecto. Ainda que no caso das tragédias, a noção de verdade implicada seja questão de um conhecimento técnico cristalizado, por dois ou três poetas superiores. De qualquer modo, esse conhecimento técnico é revelado, acima de tudo, no “nosso espírito”, por uma anagnórise — a qual, ainda que não denote um raciocínio técnico verdadeiro, é a condição imprescindível para que possamos reconhecer isto como aquilo, este como aquele, assim e assim, etc. É a condição necessária para que possamos perceber semelhanças, o que, por analogia, significa — tanto na aquisição de primeiros conhecimentos, como no tirar de outrem conhecimentos técnicos, — aprender. A consequência mais imediata deste argumento é assim a de que só se pode aprender uma técnica por analogia. Não há regras para aprender regras.

Procurando agora ligar as duas causas naturais da poesia, pode também ser que sintamos prazer nas imitações *porque* somos os mais miméticos dos animais, *porque*

reconhecemos da mesma maneira a mesma coisa em tragédias. (Daí que Aristóteles presuma que, em princípio — nunca diz necessariamente — a maioria das pessoas sentirá compaixão e temor perante as acções elevadas representadas por tragédias.) Chegamos assim ao momento de introduzir na nossa discussão a hipótese de a causalidade prefigurada pela *Poética* poder ser explicada de um modo davidsoniano mediante a descrição de um processo de triangulação.

Simplificando a explicação de Donald Davidson acerca da aplicação do seu modelo geral de triangulação para a comunicação humana ao caso da literatura¹⁷, descrevamos agora os três vértices por si sugeridos. Um deles seria ocupado pelo autor de um livro, outro, por um leitor desse livro, e o terceiro vértice por um fundo de referências comum (*common background*) a ambos, e.g. uma tradição literária, em relação ao qual autor e leitor convergiriam, i.e. em relação ao qual poderiam necessariamente estar de acordo. Isto não significa que esse acordo seria necessário: apenas que por definição um desacordo implica concordarmos amplamente acerca dos termos da discordância. O que tornaria possível esta convergência seria então o facto inultrapassável de a intenção de um autor ser intrinsecamente inteligível; caso contrário, segundo Davidson, não poderia sequer ser expressa.

Uma vez intrinsecamente inteligível, a intenção do autor poderia ser compreendida em princípio por qualquer pessoa, por muito obscura que resultasse por palavras. De acordo com Davidson, essa possibilidade é explicada através de uma função anafórica constitutiva dos enunciados literários. Através de marcadores textuais (que desempenham o mesmo papel de *checkpoints* em contextos de conversação), um processo anafórico remeter-nos-ia para o próprio texto, assim como para uma tradição literária comum — à qual, por muito distorcida pela criatividade dos autores, poderíamos com maior ou menor esforço

¹⁷ Davidson procura acomodar o seu modelo geral de triangulação ao caso da literatura em “Locating Literary Language” (1993), *Truth, Language, and History*, Oxford: Clarendon Press, 2005.

aceder, dado que a produção racional de enunciados respeita uma condição geral de inteligibilidade de intenções.

No caso presente, queremos propor pelo contrário (seguindo agora mais de perto o argumento de Aristóteles) que a *lexis*, por si só, por intrinsecamente anafórica e inteligível que possa ser, não nos pode garantir qualquer acordo em relação ao que a poesia pretende representar. Como sabemos, o que a poesia procura representar não é, segundo Aristóteles, um fundo comum de referências existentes — uma tradição, factos, etc. Ao contrário da história, o que a poesia procura representar e tornar inteligível é, como vimos, aquilo que poderia acontecer segundo a necessidade ou a verosimilhança.

Parece ser esta a razão para que se diga, no parágrafo inicial do capítulo 25, que a “ideia de correcção da política e da poética não é a mesma” (1460^b14). A correcção poética, ao contrário da correcção política (e ao contrário daquilo que Donald Davidson supôs), relaciona-se com a representação daquilo que poderia acontecer e não, como já sugerimos, com particulares pré-existentes. Desse ponto de vista, os nexos de causalidade entre os leitores e as obras literárias, segundo o modelo de Davidson, continuariam a denotar um acordo em relação a particulares (as obras de um cânone, e.g.). É possível conceber no entanto um processo de triangulação (que não deixa de ser uma revisão do modelo de Davidson), segundo o qual um dos vértices será ocupado por descrições com uma certa unidade e inteligibilidade, o segundo por nós — e cujo terceiro vértice se refere a “o que poderia acontecer” segundo um princípio de necessidade ou verosimilhança.

Nestes termos, o acordo partilhado por triangulação — um acordo não necessário, mas necessariamente possível — estabelecer-se-á, mediante uma anagnórise, redescrivendo aquilo que aconteceu em função do que poderia acontecer, segundo a verosimilhança ou a necessidade. Ainda que “aquilo que aconteceu” seja relativo a pseudo-factos prévios que pareceriam acidentais, o nosso acordo em relação às causas (*aitiai*) desses factos é um acordo em relação ao que poderia acontecer, i.e. é um acordo em relação a possibilidades e

expectativas. Os nexos de causalidade garantidos por este modelo de acordo poderão assim explicar uma reacção de prazer partilhada enquanto “reacção partilhada” por mais do que uma pessoa. E poderão explicar por isso a possibilidade de ocorrer uma catarse, sem que seja contudo preciso especificar mais aquilo em que uma catarse consiste. Talvez não seja preciso aprofundar mais do que isto a discussão acerca do uso isolado e, a avaliar pelas aturadas explicações acerca do sentido técnico de muitas palavras, afinal não técnico da palavra *katharsis* na *Poética*. Pode ser que seja suficiente descrever a catarse como uma reacção cujas causas estão em parte na possibilidade de concordarmos em relação ao que pode acontecer e, em parte, segundo Aristóteles, no facto de os seres humanos poderem reagir da mesma maneira e sentir as mesmas coisas (e.g. compaixão e temor) em relação à desgraça iminente ou consumada de alguém. O mesmo explicaria, no fundo, a possibilidade de confiarmos uns nos outros.

Objectar-se-á, por fim, que apresentamos, contra o que dissemos anteriormente, uma teoria da poesia que deposita todo o seu valor em propriedades de estruturas, sendo este um novo modo de defender uma teoria mimética da composição. Dir-se-ia, aliás, que este tipo de acordo poderia ser obtido se e apenas se uma composição com certas características técnicas fosse o caso. Note-se porém que segundo a nossa versão dos factos, nada impede, pelo contrário, que outras formas de arte, afinal com estruturas muito diferentes da estrutura da tragédia, possam surtir o mesmo efeito de acordo em relação ao que poderia acontecer. Isso pode suceder com tragédias, tal como com certos romances, certos filmes, pinturas, peças de teatro — nunca havendo verdadeira garantia de que de facto suceda, e muito menos de que suceda em todos os casos.

Por outro lado, é importante notar que o acordo promovido pela inteligibilidade de certas possibilidades será aquilo que as torna, por assim dizer, disponíveis — tanto no caso da arte, como no de catálogos de vícios e de virtudes, ou ainda simplesmente no exemplo da vida de terceiros que admiramos. A técnica descrita na *Poética* parece assim tentar

compreender uma forma de inteligibilidade capturada pela narração e independente de factos. Essa inteligibilidade possibilita um acordo em relação ao que poderia acontecer, mas também um acordo em relação às causas de cursos de acção, assim como quanto à inteligibilidade de certos modos de vida. Assim, a técnica poética não é importante para Aristóteles como teoria da composição ou como teoria da diferença ou autonomia de objectos miméticos, mas antes enquanto se oferece como uma explicação racional para um acordo em relação a possibilidades entre comunidades humanas. A tragédia não é a única estrutura narrativa que o permite, como não é pela estrutura que esse acordo será possível.

Não será aliás necessário sair da *Poética* para chegarmos a esta conclusão. Lembre-se o exemplo de Homero, o dos diálogos socráticos e até mesmo o de Polignoto. O exemplo de Zêuxis, embora inteligível, não parece no entanto despertar a mesma elevação — e muito menos ainda o de tragédias sem caracteres. Mas até em relação às representações de Zêuxis ou a arte sem caracteres podemos estar em acordo. Na verdade, apenas assim ganha sentido a censura de Aristóteles a estas formas de arte. Se arte com tão diferentes características produz o mesmo efeito em pessoas como nós, conclui-se com correcção que aquela última objecção é inofensiva.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Aristóteles

- Retórica*. ALBERTO, P.F., JÚNIOR, M.A., PENA, A.N. (trad.), Lisboa: INCM, 2005.
- The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation*, vol. 1 e 2, BARNES, J. (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1911, BUTCHER, S.H. (trad.), New York: Dover Publications, 1951.
- Ética a Nicómaco*. CAEIRO, A. (trad.). Lisboa: Quetzal Editores, 2004.
- Aristotle on the Art of Poetry*, COOPER, L. (trad.), New York: Ithaca, 1947.
- La Poétique. Texte, traduction, notes*, DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. (trad.), Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Aristotle: Poetics. Translated with an Introduction*, ELSE, G. (trad.), Ann Arbor: MI, 1970.
- Aristotle, The Poetics*, FYFE, W.H. (trad.), London/New York: Loeb, 1927.
- Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, GOLDEN, L. (trad.), HARDISON, O.B. (commentary), Englewood Cliffs NJ, 1968.
- The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*. HALLIWELL, S. (trad.), London: Duckworth, 1987.
- Nicomachean Ethics*. IRWIN, T. (trad.), Indianapolis: Hackett, 1985.
- Aristotle's Poetics, with the Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II and the fragments of the On Poets*. JANKO, R. (trad.), Indianapolis: Hackett, 1987.
- Aristotle. Poetics*. LUCAS, D.W. (trad.), Oxford: Oxford UP, 1968.
- Politics*, REEVE, C.D.C. (trad.), Indianapolis: Hackett, 1998.

Aristotele Poetica, ROSTAGNI, A. (trad.), Turim, 1945.

Poética. VALENTE, A.M. (trad.), Lisboa: FCG, 2004.

Aristotle's Poetics, Demetrius on Style, Longinus on the Sublime, WARRINGTON, J. (trad.), New York: Everyman Library, 1963.

Obras Citadas

ANDERSEN, Ø. and HAARBERG, J. (ed.). *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, London: Duckworth, 2001.

ANSCOMBE, G.E.M. "Aristotle: The Search for Substance", *Three Philosophers. Aristotle, Aquinas, Frege*, Anscombe, G.E.M., Geach P.T., Oxford: Blackwell, 1961.

AUSTIN, J.L. "Performative Utterances", 1961, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, London: W.W. Norton & Company, 2001.

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

----- Recensão a Golden, L. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, *Bryn Mawr Classical Review*, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/1993/04.01.12.html>, 2004.

BERNAYS, Jacob, 1857, 1880. *Zwei Abhandlungen über die aristolische Theorie des Drama: I. Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie; II. Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, Berlin. Tradução inglesa: "Aristotle on the effect of tragedy", J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji (ed.), *Articles on Aristotle 4: Psychology and Aesthetics*, London: 1979, 154-65.

BURNYEAT, Myles. "Aristotelian Revisions: The case of De Sensu", *Apeiron* 37, vol. xxxvii, No. 2, 2004.

CAVE, Terence. "The Afterlife of the Poetics", *Making Sense of Aristotle, Essays in Poetics*, London: Duckworth, 2001.

- *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- DAVIDSON, Donald. *Truth, Language, and History*, Oxford: Clarendon Press, 2005.
- ELSE, Gerald. *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- GOLDEN, Leon. "Catharsis", *TPAPA*, vol. 93, 1962, pp. 51-60.
- "Is tragedy the Imitation of a Serious Action?", *Greek Roman and Byzantine Studies*, 6:4, 1965, p. 289.
- "Mimesis and Katharsis", *Classical Philology*, vol. 64, No. 3, 1969, pp. 145-153.
- "The Purgation Theory of Catharsis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, 1973, p. 473.
- "The Clarification Theory of Catharsis", *Hermes*, 104, 1976, pp. 437-52.
- "Epic, Tragedy and Catharsis", *Classical Philology* 71, 1976, pp. 77-85.
- "Aristotle, Frye and the Theory of Tragedy", *Comparative Literature* 27, 1975, pp. 47-58.
- "Othello, Hamlet, and Aristotelian Tragedy", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 35, No. 2, 1984, pp. 142-156.
- "Aristotle on Comedy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, No. 3, 1984.
- "Aristotle on the Pleasure of Comedy", *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 379-386.
- *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, GA: Scholars Press, 1992.
- "Katharsis as Clarification: An Objection Answered", *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 23, No. 1, 1973.
- "Toward a Definition of Tragedy", *The Classical Journal*, vol. 72, No. 1, 1972.
- HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey: Princeton University Press, 2002.

- “Pleasure, Understanding and Emotion in Aristotle’s Poetics”, A.O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1992, 241-60.
- “Aristotelian Mimesis and Human Understanding”, Ø. Andersen and J. Haarberg (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, London: Duckworth, 2001, 87-107.
- *Aristotle’s Poetics*, London: Duckworth, 1986.
- HOGAN, James. “Aristotle’s Criticism of Homer in the Poetics”, *Classical Philology* 68, 1973.
- HUBBARD, Margaret. *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford: Oxford University Press, 1972.
- JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth, 1984.
- JAVITCH, Daniel. “On the Rise of Genre specific Poetics in the Sixteenth Century”, Andersen, Ø. and Haarberg, J. (ed.). *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, London: Duckworth, 2001.
- KANT, Immanuel, 1790, *Kritik der Urteilskraft*. Tradução inglesa: *Critique of the Power of Judgment*, P. Guyer (ed.), P. Guyer & E. Matthew (trad.), Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LEAR, Jonathan. “Katharsis”, *Essays on Aristotle’s Poetics*, A.O. Rorty (ed.), New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- LESSING, Gotthold E., 1767, *Dramaturgia de Hamburgo, Seleção Antológica*. Manuela Nunes (trad.), FCG, Lisboa, 2005.
- MONTMOLLIN, Daniel de. Recensão a Else. G. *Aristotle’s Poetics: the Argument*, 1957, *Phoenix*, vol. 16, No. 1, 1962, pp. 57-61.
- NEHAMAS, Alexander. “Pity and fear in the Rhetoric and the Poetics”, A.O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1992, 291- 314.
- NUSSBAUM, Martha, 1986, *The Fragility of Goodness: Luck and Tragedy on Greek Tragedy and Philosophy*, (revised edition), Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- “Fictions of the Soul”, *Philosophy and Literature* 7, 1983, pp. 145-161.
- 1990, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ORSINI, G.N. Giordano. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics: The Philosophical Foundations of Literary Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975.
- POE, Edgar Allan, 1846, “The Philosophy of Composition”, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, London: W.W. Norton & Company, 2001.
- PLATÃO, *Plato: The Collected Dialogues*, Hamilton, E., Cairns, H. (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1961.
- SMITH, Adam, 1759, *Theory of Moral Sentiments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SPINGARN, J.E. *A History of Literary Criticism in The Renaissance*. New York/London: Columbia University Press, MacMillan & Co., 1899.
- STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- VERDENIUS. W.J. *Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leyden: E. J. Brill, 1962.
- WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, vol. I*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- WEST Jr., R.B., STALLMAN, R.W. *The Art of Modern Fiction*, New York: Modern Library, 1949.

