

Parte 1

Sentido da tragédia

1.1

Mimese e catarse na teoria poética de Aristóteles

Desde os seus primórdios, a filosofia se pergunta sobre sua relação com outras esferas da atividade humana. Uma das mais importantes dessas esferas é, sem dúvida, a arte. Entre os antigos, Platão concedeu especial relevância ao tema. Ele mesmo reconheceu se inserir em um movimento histórico precedente – que já caracterizava o pensamento de pré-socráticos como Xenófanes e Heráclito – de distinção entre os dois âmbitos discursivos em questão, ao comentar que “é antiga a dissidência entre a filosofia e a poesia”¹. Por vezes, Platão encontrou na beleza uma forma de se chegar ao conhecimento da verdade, como no diálogo *O banquete*, no qual estão presentes um poeta trágico e um cômico, envolvidos no esforço comum de traçar elogios ao deus do amor. Noutras, condenou a arte, como na famosa acusação à poesia pelo personagem Sócrates, no “Livro X” de *A república*, que culminaria na expulsão dos poetas da cidade ideal por ele imaginada. Mas foi Aristóteles o primeiro filósofo a fazer propriamente uma teoria específica da arte poética *trágica*.

A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada a primeira obra filosófica a se deter sobre uma análise intrínseca à tragédia, não se limitando a compará-la a outros âmbitos discursivos, nem a elencar critérios exteriores a ela que comprovassem sua utilidade ou inutilidade, seja para o conhecimento filosófico, seja para a vida na polis, como fizera Platão. É verdade que a comparação entre os discursos poético, filosófico e histórico, bem como a constatação do valor da poesia para o aprendizado do homem, fazem parte do estudo aristotélico. É verdade também que, desse estudo que inclui uma discussão sobre o efeito da

¹ PLATÃO, *A república*, In: GUINSBURG, J. (Org. e Trad.), *A República de Platão* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 395.

tragédia, é possível derivar conclusões a respeito de sua utilidade para a cidade, ainda que elas não estejam explicitadas na obra. Mas tais temas decorrem de uma análise da composição formal de peças específicas, não se encontrando mobilizados para julgar a tragédia através de uma perspectiva predominantemente política conforme a adotada em *A república*.

Como o próprio nome da obra já indica, Platão está interessado na constituição política ideal para a cidade-nação grega. É no âmbito dessa discussão que a arte poética surge como um dentre os vários temas a serem considerados, o que será feito de fato apenas no décimo livro de seu extenso diálogo. Embora a poesia, e a arte em geral, façam parte de sua investigação ontológica, ele não chega a fazer uma teoria específica da tragédia. Isso será empreendido posteriormente por Aristóteles na obra que, denunciando a centralidade do tema, intitula-se *Poética*. Para compreender a virada empreendida com relação aquele que foi seu mestre, contudo, é necessário antes entender como Platão pensara a poesia.

No início do “Livro X” de *A república*, fica estabelecido que não se admitirá na poesia “o quanto nela for imitação” (*mimesis*). Antes de tratar da poesia, entretanto, é no exemplo da pintura que Platão encontrará o caminho argumentativo para reconhecer, gradativamente, os aspectos de uma arte mimética e, só então, fazer a transposição da pintura para o tema da tragédia. Na tentativa de delimitar a natureza mimética da arte, o personagem Sócrates aplica seu “método costumeiro”, a dialética, para identificar dois tipos de imitação em jogo nos diferentes processos produtivos.

O primeiro tipo é aquele empreendido pelo artesão produtor de determinados objetos (por exemplo, o marceneiro que constrói camas) que, para tanto, tem em vista unicamente o modelo ideal desse objeto (a cama) e seu ofício consiste em imitá-lo o mais perfeitamente possível. O segundo tipo é feito por um artesão diferente que, sem se especializar na produção de um certo gênero específico de coisas, seria capaz de criar tudo o que existe na terra, no Olimpo e no Hades, como num passe de mágica. Ora, logo se conclui que não é possível ser versado em tudo, conhecer a fundo a essência de toda a sorte de coisas para que se produza todas elas de maneira eficaz, competente. Tal prática é comparada por Sócrates a um procedimento simples e rápido, a saber, o de apontar um espelho na direção do que se desejaria imitar, sendo possível re-criar assim tudo aquilo com o

que se deparar no caminho. Entretanto, essa criação seria superficial, bidimensional, chapada. Em uma palavra, ela é imagética, assim como o reflexo na superfície de um espelho. A pergunta que se coloca, então, é se este tipo de mimese tem em vista a imitação da “aparência” ou da “realidade”.

Nesse ponto do diálogo já se havia estabelecido que o lugar da verdade, para Platão, é o do “mundo inteligível” das ideias, onde é possível contemplar a essência de cada gênero de coisas com as quais entramos em contato no “mundo visível”. Essa distinção ficara clara no “Livro VII” através da famosa metáfora de um prisioneiro que, tendo passado toda a sua vida acorrentado no interior de uma caverna, de costas para o exterior, conhece apenas as sombras projetadas no fundo dessa prisão. Por isso, sua visão das coisas seria turva e imprecisa. Sua libertação do cativeiro e posterior subida à região superior, onde se encontra a realidade verdadeira, correspondem ao processo pedagógico-filosófico de conhecimento do real pelo abandono do mundo visível (das sombras dentro da caverna) e pelo acesso ao mundo inteligível (da realidade das coisas mesmas).

Na região inteligível ou suprassensível, então, estariam reunidas as ideias que abarcam “cada grupo de objetos múltiplos aos quais atribuímos o mesmo nome”², sendo cada uma dessas ideias única, fixa e imutável. Por exemplo, a ideia única de cama reúne sob si uma multidão de camas particulares e diferentes no mundo sensível. É à ideia, portanto, e não aos objetos múltiplos, que o filósofo, enquanto “amigo do saber”, deverá recorrer na busca por investigar qualquer tema de seu interesse. Se não fosse assim, se não houvesse um conceito universal capaz de reunir sob si uma gama de eventos particulares, como poderíamos falar sobre as coisas, dar-lhes nomes, conceder-lhes alguma estabilidade que nos permita conhecê-las? Por serem eternas e perfeitas, sendo o modelo para tudo o que aparece no mundo em que vivemos (o mundo dos sentidos), só podemos pressupor que as ideias foram criadas por Deus e que são únicas por natureza. Isso vale para as ideias de justiça, do bem e do belo, mas, também, para as coisas mais banais, como a ideia de cama.

Assim, já ficava sugerida a distinção chave entre os dois tipos de imitação apresentados por Sócrates no décimo livro. A imitação feita pelo artesão especializado em um determinado gênero tem em vista a realidade de tal objeto (a

² Ibid., p. 374 (596a).

ideia de cama) e consiste no que podemos chamar de uma mimese boa. Camas particulares produzidas por esse ou por outro artesão, desde que tenham seus olhos voltados para a realidade da ideia, guardam uma relação de maior proximidade possível com o modelo único de cama, mantendo ao máximo as proporções de sua composição e tudo o mais que a caracterize, de modo a garantir sua utilidade para os habitantes da cidade.

Já a imitação feita por aquele segundo tipo de artesão, que não é especializado em gênero algum e cuja produção gera simulacros que enganam os homens por parecerem os objetos sensíveis imitados, sem os serem, não guarda relação alguma com a essência e consiste em uma mimese ruim. Sem dirigir seu olhar para a ideia, esse estranho artesão não realiza sua imitação pautado na realidade ideal, mas sim na aparência. Tais imitações são consideradas simulações fantasmagóricas, como as imagens refletidas no espelho, as quais iludem por sugerirem a existência da coisa através, apenas, da presença de um de seus traços numa superfície bidimensional (como uma perspectiva da cama vista de determinado ângulo) sem guardar suas proporções, sua composição material e, conseqüentemente, sua utilidade. Por parecer ser o que não é, essa mimese é considerada prejudicial. É esse o caso da pintura e será também, por analogia, o caso da poesia trágica.

São, portanto, três os níveis estabelecidos hierarquicamente que compõem a ontologia platônica: a ideia, o objeto particular e a representação mimética artística. O primeiro grau é o da realidade, que está na ideia, localizada no mundo inteligível, única por natureza e de autoria de Deus. O segundo grau corresponde aos objetos múltiplos e particulares que fazem parte do mundo sensível e são reunidos sob um único conceito. No exemplo que viemos utilizando, tais objetos consistem nas cópias materiais feitas pelo marceneiro (mimese positiva), sendo este segundo grau já o da aparência da ideia de cama, ou seja, a forma como essa ideia (inteligível) aparece no mundo em que vivemos (sensível). O terceiro grau é o mais afastado da verdade, corresponde à representação mimética do objeto sensível, que já é aparência, o que é exemplificado pela pintura da cama produzida pelo artista (mimese negativa). Esse último grau nada mais é do que uma “cópia da cópia”, ou ainda “aparência da aparência”, sem a utilidade do objeto material e de natureza ilusória.

Assim, passa-se da pintura à tragédia. Com o mesmo argumento sobre a necessidade de conhecer os temas de que trata (assim como o artesão precisa conhecer a ideia universal de cama para construir uma cama particular que possa ser utilizada eficazmente), Sócrates levanta a questão de que o poeta trágico, se quiser criar uma bela obra, precisaria ser versado “em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício, e até mesmo nas coisas divinas”. Como tal façanha já não era possível no caso do pintor, é também preciso examinar se não somos enganados pela visão das obras poéticas sem nos darmos conta de que “elas se acham afastadas em três graus do real, e de que, sem conhecer a verdade, é fácil realizá-las com êxito, pois os poetas criam fantasmas e não coisas reais”³. Está feito o paralelo entre a posição hierárquica da pintura e a da poesia trágica. Em ambos os casos, a arte se encontra distanciada por três graus da verdade.

Tal consideração da arte trágica parte de uma exigência utilitarista segundo a qual o poeta, se soubesse exercer cada uma das artes que imita, preferiria se dedicar ao fabrico das coisas do que à produção de imagens, suas cópias. No exemplo apresentado, isso significa dizer que o artista deveria preferir construir uma cama, se fosse versado na técnica do marceneiro e pudesse contemplar a realidade, do que pintar a imagem de uma cama na superfície de uma tela. Dessa ótica, o ofício do artesão é, sem dúvida, mais digno do que o do artista, seja ele pintor ou poeta. As criações do artesão podem ser utilizadas de acordo com um papel efetivo que se mantém constante na vida dos cidadãos, os quais podem confiar no uso que farão daquilo que está diante de seus olhos com a estabilidade almejada por Platão.

Já a poesia desestabiliza o sentido, assim como a pintura que sugere a presença de uma cesta de frutas mas se alguém vai tentar pegar uma maçã esbarra com a mão na tela. Conforme o pintor, o poeta dá às palavras e às frases as cores e os contornos convenientes, tornando a poesia agradável aos sentidos, sem, entretanto, conhecer nada além da imitação de aparências. Justamente por se pautar apenas na habilidade de imitar, diz Sócrates, o poeta vai buscar inspiração no homem de “caráter irritável e diverso”, o qual oferece uma gama de variações de sentimentos que o faz ser mais fácil de imitar e, ainda, de ser reconhecido

³ Ibid., p. 379-380 (599a).

imediatamente pelos espectadores. Enquanto, lamenta Sócrates, o “caráter prudente e tranquilo, sempre igual a si mesmo, não é fácil de imitar, nem, quando imitado, fácil de compreender”⁴.

Se já havia ficado clara a condenação da arte do ponto de vista cognitivo, por ser imitação das aparências e distanciar o homem do conhecimento da verdade, agora chegamos à condenação moral da arte. Pelo fato de que a poesia trágica apresenta personagens de caráter instável, emotivo, cujo comportamento varia conforme a maré das emoções, ao contrário da constância encontrada no tipo racional, deduz-se que ela “introduz um mau governo na alma de cada indivíduo”⁵. Ao fornecer exemplos considerados prejudiciais, a tragédia apelaria às inclinações sensíveis e passionais dos espectadores, estimulando o elemento inferior da alma, o que consequentemente afrouxa as armas da razão (tais como o são as operações de medida, cálculo e pesagem), responsáveis por domar esse pior elemento de nós mesmos. Assim, a poesia seria capaz de corromper até as pessoas honestas, colocando em risco a estabilidade da cidade ao contrariar a exigência socrática de uma vida virtuosa e sábia, pautada, é claro, na racionalidade filosófica.

Da mesma forma que a pintura, a poesia trágica produz obras sem valor do ponto de vista da verdade (critério do conhecimento) e, ainda, dirige-se ao elemento inferior da alma, elogiando o que há nela de irracional e prejudicial à conduta humana (critério da moral). Entregue às lamentações, com a desculpa de estar apenas assistindo às desgraças do personagem, o espectador ficaria mais suscetível a se comportar irracionalmente em sua própria vida, fora do teatro. Se cada indivíduo parar de se dedicar à reflexão racional e se deixar levar pelas emoções, perde-se o equilíbrio que produz o “grande acorde social e político”⁶, nas palavras de José Américo Pessanha. A única maneira de defender a manutenção da engrenagem social perfeita nessa república idealizada por Sócrates é expulsar os poetas. Entretanto, no próprio “Livro X”, Platão deixa em aberto uma possibilidade de defesa da poesia. Se algum poeta ou amante da poesia quiser falar em seu favor, este será ouvido, desde que fale em prosa, a língua do

⁴ Ibid., p. 391 (604e).

⁵ Ibid., p. 392 (605c).

⁶ PESSANHA, José Américo Motta, “O teatro das ideias”, In: *O que nos faz pensar* (Cadernos do Dep. de Filosofia PUC-Rio: nº 11, abril de 1997), p. 19.

pensamento (*lógos*), e que demonstre que, além de agradável aos sentidos, ela pode ser útil às cidades e à vida humana.

Embora Platão não tenha elaborado ele próprio uma poética, ecos da sua exigência de utilidade por parte da poesia serão sentidos na maioria das poéticas de cunho clássico. Na *Arte poética* de Horácio, escrita uns poucos anos antes do início do calendário cristão, nota-se tal demanda na seguinte assertiva: “arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”⁷. Essa concepção do teórico romano se tornou célebre como o princípio do *utile dulci*. Muitos séculos depois, nos “Discursos sobre a utilidade e as partes do poema dramático”, de 1660, o dramaturgo francês Pierre Corneille encontra na tragédia a utilidade de promover uma purgação moral, “por se tratar do único divertimento em que o agradável pode ser encontrado unido ao útil, procurando, inclusive, instruir mais do que agradar”⁸ – o que poderia ser apresentado em defesa da poesia frente às acusações levantadas no diálogo de Platão. Logo após Corneille, em *A arte poética* de 1674, o acadêmico também francês Nicolas Boileau recomenda aos autores “que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável”, dado que “um leitor inteligente foge de um entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil”⁹.

*

Ainda no século IV a.C., pouco tempo depois de Platão ter elaborado um regulamento da poesia segundo as exigências da justiça e das outras virtudes que, para ele, deveriam ditar as leis na cidade ideal, foi a vez de Aristóteles traçar a sua consideração sobre a arte poética. Como se verá, ele o fará a partir de preocupações distintas daquelas enunciadas em *A república* e sem se propor a julgar a tragédia através da perspectiva da polis.

Aristóteles representa, assim, uma visada mais positiva da poesia por parte da filosofia. Ainda não vai ser com ele, entretanto, que a arte deixará de responder a exigências exteriores a ela, sejam cognitivas, morais ou políticas. Tal liberação

⁷ Horácio, “Arte poética”, in: *A poética clássica* (São Paulo: Cultrix, 2005), p. 65.

⁸ Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 36.

⁹ Nicolas Boileau-Despréaux, *A arte poética* (São Paulo: Perspectiva, 2012), p. 67.

ocorrerá apenas com a autonomia estética conquistada muito mais tarde por Kant, no fim do século XVIII. Mas Aristóteles dá um passo nessa direção e, parecendo dialogar com a obra platônica, afirma: “não é igual o critério de correção na poética e na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia”¹⁰.

Nessa obra de capital importância para a criação e para a teoria estéticas, que se manteve despertando debates vigorosos ao longo de séculos, Aristóteles se pergunta a respeito da natureza do discurso poético e de sua finalidade. Em outras palavras, com o intuito de definir especificamente a tragédia, Aristóteles se pergunta sobre sua forma e seu efeito. Em resposta a essas questões, ele apresenta respectivamente os conceitos de “imitação” (*mimesis*) e de “purificação” (*kátharsis*), fundamentais para a sua compreensão da poesia trágica.

Quanto à natureza mimética, Aristóteles concorda com Platão, derivando deste o conceito de mimese. Entretanto, a compreensão aristotélica sobre a mimese poética ganha uma nova inflexão ao chamar atenção positivamente para o papel da imaginação no trabalho de composição ficcional do poeta. Este “deve ser mais fabulador que versificador”¹¹, diz Aristóteles. A arte poética não consistiria tanto em colocar em versos e ornatos certas histórias já existentes, para apelar aos sentidos do público, mas sim em compor suas fábulas, através de um ofício de criação.

Na discussão do que seja a mimese artística, então, aquela metáfora platônica de um mero reflexo no espelho será substituída pela metáfora aristotélica da pintura de um retrato embelezador. Dessa maneira, a mimese deixaria de ser considerada reprodução superficial e ilusória, para se tornar composição embelezadora e edificante, pois “importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam”¹². Seja “por arte ou por engenho natural”¹³, conforme Aristóteles se refere a Homero, o poeta irá se destacar através do domínio das técnicas (arte enquanto *téchne*) ou pelo talento nato. Em ambos os casos, está em jogo uma produção criadora, e não tanto uma cópia imitativa simplesmente. Essa concepção acerca da mimese na arte difere da platônica,

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 133 (XXV).

¹¹ Ibid., p. 57 (IX).

¹² Ibid., p. 81 (XV).

¹³ Ibid., p. 51 (VIII).

portanto, por não apresentar o caráter negativo de falsidade e prejuízo que lhe é atribuído no “Livro X” de *A república*.

Assim, a poesia, que antes fora desqualificada por acorrentar o homem aos casos particulares (mundo sensível) na mesma medida em que o afastava do modelo universal representado pela ideia (mundo inteligível), passa com Aristóteles a referir a um outro tipo de universal que não o do logos racional. É o universal poético. Isso porque o poeta toma como matéria para compor sua mimese tudo aquilo que poderia acontecer, ou seja, idealiza uma trama atuando sobre o “possível” – um universo amplo de possibilidades. Também o poeta lidaria com a unidade que reúne uma multiplicidade de eventos particulares, em sentido próximo ao do filósofo que encontra na ideia de cama o universal ao qual se ligam as múltiplas camas construídas pelos artesãos no texto de Platão. Por isso, a unidade da trama corresponderá ao universal que abarca uma gama de fenômenos particulares e lhes dá sentido inteligível. Diferente do poeta, segundo Aristóteles, o historiador só pode narrar o que efetivamente aconteceu, estando (ele sim) limitado aos casos particulares. Nessa comparação, a poesia é considerada “algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”¹⁴.

Com Aristóteles, a mimese é considerada a origem da poesia por duas causas: “imitar é congênito no homem” e “os homens se comprazem no imitado”¹⁵. É porque o homem já nasce com a capacidade de imitar e, através desse exercício, aprende as primeiras noções desde criança, e porque ele sente prazer na contemplação de imagens que representam de maneira mais exata o original, que se teria encontrado na poesia uma oportunidade de observar imagens mimetizadas pelo poeta, podendo se demorar em seus detalhes, discorrer sobre o que seja cada uma delas e, finalmente, aprender com elas. É como se a poesia, enquanto imitação que é, oferecesse exemplares em miniatura do mundo real, para nosso deleite e aprendizado. Embora Aristóteles não tenha empregado estes termos, talvez se possa dizer, em resposta a Platão, que se une o “útil”, a chance de aprender acerca do original, ao “agradável”, o prazer gerado pelo reconhecimento da mimese. Já se disse, inclusive, que essas duas tendências dependem, em última instância, de uma causa única, que teria ela sim originado a

¹⁴ Ibid., p. 53-55 (IX).

¹⁵ Ibid., p. 27 (IV).

poesia, a saber, o “natural amor pelo conhecimento”¹⁶ – comum a todos os homens, e não privilégio apenas dos filósofos.

Além da transformação operada por Aristóteles na formulação do conceito de mimese, que lhe permite fazer uma análise da estrutura formal da poesia, o sentido do efeito trágico também se inverte com a noção de catarse. O que era considerado por Platão uma promoção de emoções desenfreadas pelo exemplo de personagens desmedidos, responsável por deturpar a índole dos cidadãos e atrapalhar a sobriedade na polis, passa a ser entendido por Aristóteles como uma purgação necessária de emoções. Pela identificação com o herói e pela consequente possibilidade de espelhar o seu destino de sofrimento para nós mesmos, a tragédia despertaria os sentimentos de terror (*phobos*) e piedade (*eleos*)¹⁷ tendo por efeito a sua purificação e alívio, e não a sua intensificação na vida dos espectadores para além do âmbito da representação teatral, como pensara o personagem Sócrates no diálogo de Platão.

Em um dos breves trechos onde Aristóteles comenta essas emoções na *Poética*, consta que “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”¹⁸. Deriva-se daí que há o reconhecimento de uma semelhança com o personagem pelo fato de que ele se torna infeliz sem, entretanto, ter propriamente culpa, ao menos voluntária, consciente, sobre o acontecimento que o leva à infelicidade. Se ele caiu no infortúnio, foi “por força de algum erro” (*hamartia*).¹⁹ Errar é humano, logo isso poderia acontecer a qualquer um de nós. Assim, seria possibilitada a experiência de uma empatia profunda cujo efeito levaria à purificação de tais paixões – este é provavelmente o tema mais polêmico para a recepção moderna da *Poética*, como se verá mais à frente. Tal processo, chamado pelo filósofo de catarse, deixaria os cidadãos mais sóbrios, gerando um alívio emocional prazeroso, que se mostrará também importante e sério. Por oferecer a oportunidade de observar, experimentar e purificar emoções que fazem parte da existência humana, portanto, a tragédia

¹⁶ R. P. Hardie, “The Poetics of Aristotle”, In: *Mind*, New Series, Vol. 4, No. 15 (Jul., 1895), p. 355.

¹⁷ Segue-se aqui a tradução portuguesa de Eudoro de Souza. Alguns teóricos preferem traduzir *eleos* por “compaixão”, como é o caso de Lessing e Schiller, por exemplo. Já *phobos* costuma aparecer como medo (opção de Lessing), horror, ou mesmo terror, conforme se usou aqui.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 67 (XIII).

¹⁹ *Ibid.*, p. 69 (XIII).

atenderia a uma necessidade da própria polis, parecendo mostrar-se, mais uma vez, útil tanto quanto agradável.

O papel da piedade, ou compaixão, despertada pela representação teatral é comentado por Aristóteles também na *Retórica das paixões*. Ali, o filósofo considera digno de compaixão o fato de serem honestas as pessoas que sofrem algum mal, significando que também nós poderíamos cair em semelhante erro sem o saber. Sua situação nos parece próxima, “uma vez que o infortúnio é imerecido e aparece diante de nossos olhos”. E o teatro produz esse aparecer diante dos olhos de circunstâncias capazes de despertar tal paixão.

Como os infortúnios que parecem próximos são dignos de compaixão, e como, por não os esperarmos nem trazermos à memória, os que ocorreram ou ocorrerão num intervalo de mil anos absolutamente não nos causam compaixão, ou pelo menos não no mesmo grau, segue-se que necessariamente os que animam suas palavras com gestos, vozes, vestimentas e, em geral, com a capacidade teatral são mais dignos de compaixão (porque fazem parecer mais próximo o mal, pondo-o diante de nossos olhos, como algo iminente ou há pouco consumado).²⁰

Toda essa revalorização da poesia por parte de Aristóteles se evidencia por sua inclusão em seu sistema dos saberes. Embora a arte poética ocupe uma posição baixa na hierarquia de tal sistema, a simples admissão de que ela era uma forma legítima de conhecimento representou uma transformação decisiva, uma vez que antes, com Platão, ela não poderia figurar como um saber específico, sendo excluída do âmbito cognitivo. No sistema de pensamento aristotélico, as ciências são hierarquizadas pelo rigor no tratamento de seus respectivos objetos. No primeiro patamar, estão as ciências teóricas, como a metafísica e a matemática; no segundo, as ciências práticas, como a política e a ética; e no terceiro, entre as ciências produtivas, estão localizadas a *Poética* e a *Retórica*.²¹

Mantém-se, portanto, a superioridade platônica da filosofia sobre a arte, mas, ao mesmo tempo, é admitido que a poesia também ofereça um tipo de conhecimento racional da realidade, o que estava ausente no pensamento de Platão. Em suma: de um lado, a mimese poética seria um meio para se atingir uma

²⁰ Id., *Retórica das paixões*, trad. Isis Fonseca (São Paulo: Martins Fontes, 2000), p. 57.

²¹ Segue-se aqui a visão dominante segundo a qual a *Poética* é inserida no corpus aristotélico como uma obra de ciência produtiva, sendo esta a terceira entre as três ciências previstas por Aristóteles na *Metafísica* E 1. Essa visão é questionada, por exemplo, por Cláudio William Veloso em *Aristóteles mimético* (São Paulo: Discurso Editorial, 2004).

forma de saber verdadeiro, pois esclarece acerca do objeto da imitação; de outro lado, a catarse das paixões trágicas seria uma fonte de prazer. Na poética aristotélica, essa combinação de aprendizado pela mimese e de prazer pela catarse compõe o sentido da tragédia.

Além de fonte de prazer, a catarse também foi interpretada a partir de uma função moral no equilíbrio de sentimentos extremados, que assim se tornariam atributos virtuosos. Na linha desta leitura moral da catarse, predominante ao longo da história de recepção da *Poética*, o sentido da tragédia seria unir razão e virtude. Nessa interpretação, o teatro trágico teria se mostrado com Aristóteles, enfim, desejável para a polis grega, de onde havia sido expulso no diálogo *A república* de Platão justamente por não atender aos critérios de conhecimento e moral. Conclusão, a tragédia tem um sentido que merece ser sabido, oferecendo mais do que o simples agrado sensível.

*

Tendo permanecido desconhecida durante a Idade Média, a *Poética* de Aristóteles teve sua recepção iniciada efetivamente no XVI, quando se tornou pública a primeira edição latina feita a partir do original grego. Com as traduções e as interpretações desenvolvidas durante o Renascimento na Itália, estabeleceu-se “a doutrina aristotélica da literatura que se difundiu nos países ocidentais”²². Tal doutrina obteve grande influência na modernidade, sendo seguida por muito tempo na Europa, tanto do ponto de vista da produção prática de obras de arte, quanto do ponto de vista da formulação teórica.

Nesse cenário, adquiriu especial relevância o que se produziu sobre teoria do drama a partir da leitura de Aristóteles durante o movimento classicista da França no século XVII, cujos expoentes são o acadêmico Boileau e o também dramaturgo Corneille, bem como ao longo do debate crítico dessas ideias na Alemanha do século posterior. Convém notar que, no geral, o primeiro momento apontado apresenta preocupações mais prescritivas com relação às lições aristotélicas, somadas a uma acentuada tendência moralista cristã, enquanto o segundo momento adquire matizes mais especulativas e, em muitos sentidos,

²² Roberto de Oliveira Brandão, “Três momentos da poética antiga”, in: *A poética clássica* (São Paulo: Cultrix, 2005), p. 2.

supera o anterior, inclusive concedendo maior liberdade à criação artística. Cabe avaliar se, da ótica moderna, a tragédia grega mantinha seu sentido antigo.

Na modernidade alemã do século XVIII, ficou famosa a interpretação da catarse aristotélica feita por Lessing em *Dramaturgia de Hamburgo*. É célebre a constatação, presente nessa obra, de que o medo despertado pela tragédia “é a compaixão referida a nós mesmos”²³. Pela identificação com a representação teatral, baseada nas emoções de medo e compaixão, Lessing acredita que a tragédia contribui para a melhoria e o amadurecimento moral do homem.

Está em jogo, aqui, uma leitura da catarse de cunho moralizante assim como a que marcou também o Classicismo francês do século XVII, mas agora com uma diferença chave. O pensador alemão não chega a imaginar a eliminação de todas as paixões por completo, mas propõe apenas o equilíbrio daquelas despertadas pela tragédia através da purgação de seus extremos. Assim, Lessing difere da perspectiva cristã do Classicismo francês na qual, explica Roberto Machado, “são as próprias paixões, e não apenas seu excesso, que são consideradas más”²⁴. Comprovando sua distância da concepção francesa, Lessing debate ao longo de páginas a teoria de Corneille, chegando a citá-lo, para se explicar por oposição, a respeito da “aspiração de purificar, conter, melhorar ou até erradicar a paixão pela qual a pessoa, por nós lamentada, atraiu à nossa vista o infortúnio; isto porque a razão diz a cada um de nós que é preciso extirpar a causa quando se quer evitar o efeito”²⁵.

Como se vê por essa passagem, a grande contestação de Lessing com relação a Corneille, enquanto representante do Classicismo na França, reside no sentido da catarse. Para o crítico alemão, não se trata da purificação de todas as emoções em geral, nem das representadas em cena pelos personagens, mas sim daquelas experimentadas pelo público, que constituem a meta específica da tragédia. Pois esta “deve suscitar nossa compaixão e nosso medo, tão-somente a fim de purgar estas e semelhantes paixões, mas não todas as paixões indistintamente”. Portanto, a catarse aristotélica não trataria de *extirpar* paixão alguma, quanto mais a que causa o sofrimento do herói, pois assim a compaixão e

²³ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 55.

²⁴ Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 33.

²⁵ Corneille *apud* Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 71.

o medo seriam apenas instrumentos para conter outras emoções; mas a catarse seria um meio de *purgar os excessos* dessas paixões “mediante as quais as personagens nos comovem”. Tal deturpação de seu sentido, de acordo com Lessing, se deve ao fato de que Corneille teria considerado restrita a utilidade da tragédia e tentado forçá-la na direção da “purificação equânime de todas as demais paixões”.²⁶

Na perspectiva cristã do Classicismo francês, então, os homens deveriam se purificar das paixões em geral, eliminando-as de todo, ao invés de purificar as paixões especificamente trágicas, eliminando seu excesso. Esta última é a posição de Lessing, defendendo ser esta também a ideia de Aristóteles. Afirmando a finalidade moral da tragédia, Lessing resume sua concepção da catarse: “esta purificação não consiste em nada mais do que na transformação das paixões em qualidades virtuosas”²⁷. Para Anatol Rosenfeld, isso significa dizer que a catarse seria uma adaptação das emoções de medo e compaixão ao mundo civilizado, ou seja, uma forma das paixões terem lugar na polis grega, ainda que sofrendo uma espécie de sublimação.²⁸

No que concerne “ao fim moral que Aristóteles atribui à tragédia”, escreve Lessing, “é conhecido até que ponto se discutiu sobre isso, particularmente nos tempos mais modernos. Ouso entretanto apontar que todos aqueles que se declararam contra esse fim não entenderam Aristóteles.”²⁹ Se o filósofo grego não foi bem entendido por certos pensadores modernos, foi porque lhes faltou o estudo dos livros sobre a retórica e a moral, diz Lessing. Seguindo a trilha proposta por ele, além da *Retórica das paixões*, à qual já se referiu mais acima, busquemos também o tratado aristotélico da moral.

Na *Ética a Nicômacos*, o filósofo grego procura entender o que é a “excelência moral”, localizando-a de antemão entre as três espécies de manifestações da alma: emoções, faculdades e disposições. “Por emoções quero significar os desejos, a cólera, o medo, a temeridade, a inveja, a alegria, a

²⁶ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 69-72. Pelo que foi dito, discorda-se aqui de que a finalidade da tragédia para Lessing seja a moderação de todas as paixões, conforme defende Maria Cristina Franco Ferraz em “*Kátharsis* e arte no pensamento de Nietzsche”, In: *Nove variações sobre temas nietzschianos* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

²⁷ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 74.

²⁸ Anatol Rosenfeld, “Introdução”, In: Lessing, *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 23.

²⁹ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 68.

amizade, o ódio, a saudade, o ciúme, a emulação, a piedade, e de um modo geral os sentimentos acompanhados de prazer ou sofrimento” – até aqui, ele se refere ao que é conteúdo da *Retórica das paixões*. Continuando, “por faculdades quero significar as inclinações em virtude das quais dizemos que somos capazes de sentir emoções”, como a faculdade de sentir piedade. E “por disposições quero significar os estados de alma em virtude dos quais estamos bem ou mal em relação às emoções – por exemplo, em relação à cólera estamos mal se a sentimos violentamente ou praticamente não a sentimos, e bem se a sentimos moderadamente”³⁰. Conclui-se que excelência moral é uma disposição da alma, aquilo que nos coloca bem ou mal em relação a uma emoção, correspondendo ao bem, a moderação, e ao mal, o exagero na dose, para mais ou para menos.

Nessa via de leitura sugerida por Lessing, o resultado da catarse trágica seria exatamente a excelência moral de que Aristóteles fala na *Ética*. Tomando de empréstimo os termos desta obra, a purificação catártica geraria a moderação virtuosa por depurar as emoções do medo e da compaixão de seus extremos, seja a violência com que as sentimos, seja a ausência de tais sentimentos, atingindo o ponto “equidistante em relação a cada um dos extremos”³¹. Uma vez que a virtude se encontra no meio, diria Lessing mais de vinte séculos depois, trata-se de “remediar o que é demais e o que é de menos”³².

O pensamento crítico de Lessing e sua revisão da leitura da *Poética* feita pelo Classicismo francês tiveram grande importância em sua época, exercendo influência no desenvolvimento do teatro alemão e da teoria estética em geral. Ele abriu o debate sobre essas ideias quando a Alemanha se lamentava por não possuir um teatro próprio, enquanto a França se gabava de ter o verdadeiro teatro da Europa. Se ele reconhecia a ausência de um teatro nacional alemão, pensava porém que “os que se gabam de ter há cem anos um teatro, que se jactam até de ter o melhor teatro de toda Europa, que também os franceses ainda não têm um teatro”³³. Isso porque o modelo classicista do teatro francês se baseava em regras extraídas das lições aristotélicas, como se fosse possível, a partir de uma fórmula atemporal, produzir no século XVII na França tragédias similares às de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, criadas no século V a.C. na Grécia. O exemplo de um teatro

³⁰ Aristóteles, *Ética a Nicômacos* (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985), p. 40 (1105b).

³¹ Ibid., p. 41 (1106a).

³² Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 75.

³³ Ibid., p. 82.

moderno original apontado por Lessing e, pouco tempo depois, pelos pensadores do Primeiro Romantismo Alemão, ou Romantismo de Iena, foi Shakespeare.³⁴ Não à toa, as peças de Shakespeare foram consideradas monstruosas e cheias de defeitos por Voltaire.³⁵

No momento posterior a Lessing, conforme constatou o pensador húngaro Peter Szondi no *Ensaio sobre o trágico*, assistiu-se à passagem da antiga poética da tragédia, cuja atenção estaria em seu efeito, para uma filosofia do trágico, cuja atenção se voltaria ao próprio fenômeno do trágico. Se o pensamento de Lessing se mantinha basicamente atrelado à discussão de elementos da *Poética* de Aristóteles, estando ainda inserido na “poética da época moderna” cuja “história é a história da recepção dessa obra”³⁶, a partir de Schelling a filosofia alemã teria elaborado uma ontologia do trágico.³⁷ No entanto, “a interpretação ontológica que Schelling dá da tragédia também é uma interpretação moral ou tem um significado moral”, explica Roberto Machado, pois na luta do herói com o destino entra em jogo a “grandeza moral de sua alma”³⁸.

Ao final do século XVIII alemão, a interpretação da tragédia pela via da moral, que no Renascimento italiano e no Classicismo francês estava fortemente atrelada à perspectiva religiosa cristã, passa a ser discutida filosoficamente a partir do tema da liberdade. Schiller, por exemplo, diz que a arte trágica tem o papel de educar para a liberdade através do exemplo do herói, cuja decisão moral, livre, permite o acesso ao que há de essencial na vida, pois “o sacrifício da vida a serviço de um objetivo moral ganha um alto sentido final”³⁹.

De acordo com Schelling, a “suprema moralidade”⁴⁰ na qual se funda a tragédia grega se refere à liberdade humana. Para o reconhecimento dessa

³⁴ Sobre a valorização da originalidade de Shakespeare na contramão do Classicismo, na segunda metade do século XVIII, na Alemanha, ler: Pedro Süsskind, *Shakespeare: o gênio original* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008).

³⁵ Voltaire, “Cartas inglesas”, In: *Os pensadores* (São Paulo: Editora Cultrix, 1973), 39.

³⁶ Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004), p. 23.

³⁷ Tal conclusão sobre a superação da poética de base aristotélica pela filosofia do trágico não é consensual. Sobre essa tese de Szondi, Philippe Lacoue-Labarthe defende, no ensaio “A cesura do especulativo”, que “a dita filosofia do trágico é ainda na realidade, embora de maneira subjacente, uma teoria do efeito trágico (logo, pressupondo a *Poética* de Aristóteles)”. Philippe Lacoue-Labarthe, “A cesura do especulativo”, In: *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia* (São Paulo: Paz e Terra, 2000), p. 188.

³⁸ Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 109.

³⁹ Schiller, “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, In: *Teoria da tragédia* (São Paulo: EPU, 1991), p. 23-24.

⁴⁰ Schelling, “Da tragédia”, In: *Filosofia da arte* (São Paulo: Edusp, 2001), p. 322.

liberdade, era preciso que o herói lutasse contra a potência do mundo objetivo, representada pelo destino trágico, e sucumbisse perante essa mesma potência, expiando sua culpa pelo crime que era obra do destino. O declínio de Édipo não é a derrota da liberdade, mas sua comprovação e honra. Ele é vencido pelo destino divino, sendo ao mesmo tempo vencedor por tê-lo enfrentado ainda livre. Na “Décima carta” *Sobre o dogmatismo e o criticismo*, Schelling escreveu: “Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre.”⁴¹

Já no início do século XIX, Hegel afirma não se tratar de moralidade, dado que esta corresponde ao indivíduo, mas sim de “eticidade”, a qual diz respeito ao coletivo. Não devemos “compreender uma tal espécie de conclusão como um mero desenlace moral, segundo o qual o mal é punido e a virtude é recompensada”⁴², diz Hegel, pois nesse caso o conflito do herói trataria do lado subjetivo de uma personalidade. Não há, para Hegel, moralidade na Grécia antiga pois não haveria subjetividade reflexiva no sentido moderno. Na época heroica, ainda não existiria diferença entre o que o indivíduo quer e sabe, de um lado, e o que ele faz, de outro. Subjetivo e objetivo formam uma unidade no indivíduo, assim como os membros e as instituições de um corpo social formam uma unidade ética no coletivo. O caráter heroico “responde pelo conjunto de sua ação com a sua individualidade inteira”, ele “não quer dividir a culpa e não sabe nada desta contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo com suas consequências”. Édipo reconhece como seu o todo do delito, “embora não tenha residido em seu saber e querer assassinar o pai nem desposar a mãe”⁴³. O conflito e o desfecho trágicos têm natureza ética para Hegel, pois surgem da “substância espiritual do querer e do realizar”⁴⁴ que é o ético. Noutras palavras, a luta do herói emerge do fundo social, com os costumes, as normas e as instituições que compõem as potências éticas. São essas potências que vão entrar em contradição, primeiro, para, ao fim da tragédia, chegar à reconciliação, voltando a formar uma unidade harmônica.

⁴¹ Schelling, “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, In: *Escritos filosóficos* (São Paulo: Abril Cultural, 1973), p. 34.

⁴² Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 255.

⁴³ Hegel, *Cursos de Estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 197.

⁴⁴ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 236.

Deixando um pouco de lado toda essa interpretação moral ou ética da tragédia, predominante na recepção moderna da *Poética*, notemos que, ainda segundo o próprio Aristóteles, a origem da poesia na mimese já estava ligada ao fato desta gerar aprendizado acompanhado de prazer.⁴⁵ Pode ser, então, que o prazer final despertado pela purificação catártica esteja ligado não à moderação moral, ou não apenas a ela, mas a um conhecimento mais apurado, por parte do espectador, das emoções despertadas pela tragédia, agora delimitadas, em estado puro. “É a inteligência, o entendimento, a compreensão das formas do medo e da compaixão, tal como elas aparecem na catarse trágica, que produz prazer”⁴⁶, defende Roberto Machado.

Nesse sentido, convém por fim recorrer ao outro raro momento de sua obra, além da *Poética*, em que Aristóteles se refere à catarse artística. Trata-se do livro sobre *A política*, embora aí ele não fale da tragédia, mas sim da música – inclusive a música executada no teatro, como se verá. Nesse texto, o filósofo grego reconhece a divisão entre três tipos de melodia: aquelas que têm um conteúdo moral, as que estimulam a ação prática e as que suscitam entusiasmo. No terceiro caso, a mesma música que entusiasma e perturba a alma é o remédio capaz de aliviá-la. Por isso, “os homens predispostos à piedade, ao temor e, geralmente, às paixões violentas”, ao ouvir uma música que entusiasme essas paixões,

devem sentir uma espécie de purificação e alívio seguida de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que tornam puras as paixões conferem aos homens uma alegria ingênua e pura, e, por este motivo, é com estas harmonias e cantos que os artistas que executam a música de teatro devem agir sobre a alma dos que escutam.⁴⁷

Nessa passagem, consta que o efeito da música geradora de entusiasmo, como a executada no teatro, é tornar puras as paixões, ao que se segue tão somente um alívio, uma alegria e uma sensação de prazer. Aristóteles diz ser pura e ingênua tal alegria prazerosa. Por pura, entende-se que ela não se mistura a outros sentimentos; por ingênua, que ela não atinge outros fins além dela mesma e

⁴⁵ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 27 (IV).

⁴⁶ Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 30.

⁴⁷ Aristóteles, *A política* (São Paulo: Hemus, 1966), p. 170 (Livro quinto, Capítulo VII, Pará. 6).

do prazer que proporciona. Percebe-se, ainda, que tal música capaz de suscitar entusiasmo é distinta das outras duas, as quais se ligam à moral e à prática. É razoável supor que, se a finalidade da catarse musical fosse também moral, ela não teria sido diferenciada daquele primeiro tipo de melodia apresentado na tripartição inicial, o qual prevê a finalidade de um conteúdo moral.

Com esse argumento, partindo do referido trecho de *A política*, parece ser preciso afirmar que a catarse poética não é uma purificação de caráter moral. Esta é a hipótese defendida pelo intérprete Giovanni Reale, para quem é provável que “Aristóteles entreviesse naquela aprazível libertação operada pela arte algo análogo ao que nós hoje chamamos ‘prazer estético’”⁴⁸. Embora o filósofo grego não use semelhante formulação, sua descrição da sensação de um prazer ingênuo e puro soa como um eco sutil, emitido de um tempo muito distante, daquilo que tomaria corpo na teoria kantiana do desinteresse, a qual buscava explicar o sentimento prazeroso despertado pelo belo artístico no final do século XVIII.

Mesmo que esse prazer promovido pela arte não seja convertido em uma ação prática ou um conteúdo moral, a teoria aristotélica da tragédia, fundada nos conceitos de mimese e catarse, conclui que essa forma artística encerra um sentido. E esse sentido merece ser conhecido. De seu entendimento, depende o efeito catártico e, por consequência, a própria sensação de prazer. Há uma característica formal indispensável para que a tragédia antiga viesse a constituir uma unidade significativa e a despertar o prazer específico dessa forma artística. Tal característica era a “unidade de ação”, formulada por Aristóteles já na antiguidade grega e mantida no período moderno em uma busca pela manutenção do antigo “sentido da tragédia”. Será ela o tema do próximo capítulo.

⁴⁸ Giovanni Reale, *Aristóteles: História da filosofia grega e romana* vol. IV (São Paulo: Edições Loyola, 1994), p. 184.