

## CAUSAS DA POESIA NA POÉTICA<sup>1</sup>

Adma Muhana

[Universidade de São Paulo]

### RÉSUMÉ

Le but de cet article est montrer que la *Poétique* d'Aristote a les mêmes présupposés sur les causes (formelle et finale) qui sont présents dans la *Metaphysique*, la *Physique* et la *Rhétorique* de cet auteur. Il a pour but aussi démontrer que la notion d'imitation, dans la *Poétique*, doit son plein signification en rapport avec les causes de la poésie pour Aristote – comme les commentateurs du XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles ont perçu.  
*Mots-clés*: *Poétique*; théories de la poésie; Aristote.

Durante a vida de Torquato Tasso (n.1544-m.1595), desde que esboçou os primeiros versos da *Jerusalém libertada* ainda na adolescência, a Itália estava em pleno ardor das leituras acerca da *Poética* de Aristóteles. Nesta segunda metade do Quinhentos, não há letrado que não tenha opinião sobre a poesia, do mesmo modo que a têm sobre ética, religião, física e metafísica. Com Escalígero, Robortello, Fracastoro, Castelvetro, Minturno, López Pinciano, é inumerável a bibliografia a respeito do que, para Aristóteles, constituiria o poema perfeito, quais as suas partes, os seus fins, os seus defeitos, e em que residiria sua formosura. De novo, a alguns séculos de distância, a Platão sucedia Aristóteles.

Abalizando esses comentários à *Poética*, e visando a definir as qualidades de que revestiria seu poema a fim de que alcançasse a perfeição pretendida, Tasso escreve, por volta de 1567, os três *Discorsi dell'arte poetica*. Minuciosamente, discute as proposições de Aristóteles e as interpretações que

1. Este texto foi originariamente proferido como conferência no *III Encontro de Estudos do Século XVII*, promovido pelo Departamento de Filosofia da USP, em 28 de maio de 1998.

lhe foram dadas, fixando afinal os critérios pelos quais compõe seu poema. O *Jerusalém* vem à luz em 1580, quando Tasso se encontra preso no hospício de Sant’Anna, diagnosticado como “frenético melancólico” (por razões que não vêm ao caso agora). O êxito da obra é imenso por toda a Europa. Tanto, que as críticas não ficam atrás. É costume dividi-las em literárias e religiosas, pois alguns acusam o poema de excessivo formalismo aristotélico, frieza nos afetos, bem como falta de decoro na linguagem, pelo emprego de um estilo “asiático”; outros (geralmente, os mesmos) acusam-no de abusar de lascívias e de apresentar poucas moralidades, havendo nele mais de “maravilhoso” do que de “história”. Nesse final do Quinhentos, faltar ao decoro na linguagem equivale a ser um autor com pouco decoro na moralidade, e abusar de aristotelismo poético não dista de uma acusação de irreligiosidade. A polêmica alcança seu ápice quando os defensores de Tasso, invocando a perfeita virtude do poema, comparam o *Jerusalém libertada* com o *Orlando furioso* de Ariosto, apontando as vantagens daquele – o que açula a fúria dos oponentes, como Galileu, que irado sai em defesa do *Furioso*. Encarcerado ainda, Tasso escreve em 1585 uma *Apologia em defesa da Jerusalém libertada*, na qual apresenta uma interpretação alegórica para o poema. A polêmica não cessa, porém. Amedrontado talvez com a veemência das censuras, mas afundado certamente em seus princípios poéticos, reelabora os antigos *Discorsi dell’arte poetica*, rebatizando-os de *Discorsi del poema eroico*. Aí, aceita alguns pareceres dos seus detratores e, numa busca de conciliar os princípios da *Poética* aristotélica com o decoro do catolicismo pós-tridentino, amplifica o papel da alegoria e do “maravilhoso verdadeiro” na linguagem poética, propondo-se a demonstrá-lo numa nova versão do poema. Redige-a, intitulado-a agora *Jerusalém conquistada*. Elimina passagens apontadas pelos censores, retira personagens, modifica o caráter de outros, emprega uma linguagem pretensamente apta a suscitar afetos honestos. Editada em 1593, a *Conquistada* é um famoso fracasso.

Tasso morre um ano e meio depois. O romantismo viu nessa “vida” a sina maldita do poeta genial. Eu queria ver o poema que essa história narra: se, quando a poesia de Tasso deixou de ter por causa a *Poética*, perdeu sua verossimilhança, perdeu sua semelhança de verdade, deixou de ser imitação. Imitação de modelos mais universais que a *physis*, imitação dos livros, imitação dos antigos, imitação de heróis, pouco melhores que nós, e que erram sempre. Em falar das causas da poesia na *Poética*, queria ver como Tasso, outro Quixote, foi verossímil até morrer de verdade.

Quando, no Livro III da *República*, Platão julga a poesia como uma imitação três graus afastada das essências, ele o faz primeiramente eliminando as passagens de Homero contrárias ao bem da *pólis*: todas aquelas em que heróis choram, ou rebelam-se contra a hierarquia, e aquelas em que deuses riem, ou cometem lascívias etc. Retiradas da poesia essas matérias, em segundo lugar, Platão detém-se no modo como os poetas imitam as coisas; fingindo que são outros que falam, o poeta é um imitador de fantasmas, de *eidolos*, que engana os ouvintes. Só não seria um ilusionista falaz se narrasse as coisas com voz própria, a modo dos historiadores, que sempre falam em nome próprio:

isto é, se deixasse de ser poeta. Deste modo, Platão demonstra que tanto em sua matéria como em sua forma a poesia é indigna da República. Penso não trair seu pensamento ao deduzir que um livro de poesia louvável seria aquele em que todas as páginas estivessem em branco, cheias só de essências. A Inquisição não se atreveu a tanto.

## O QUE É IMITAR

Mas quando Aristóteles faz sua *Poética*, ajuizando a poesia por um princípio também denominado *mimesis*, nada disso está em pauta, a não ser como noções a que se opõe para constituir o campo de conhecimento da poesia. Ao tomá-la como matéria de uma arte, a “poética”, em primeiro lugar, Aristóteles afirma que, como qualquer *tékhnē*, a poesia é uma prática que detém certos princípios universais (*Ética a Nicômaco*, Livro VI, 1140a; *Metafísica A*, 1, 15). E como tal, em segundo lugar, que é passível de ser conhecida pela identificação de suas causas (*Metafísica A*, 1; 2; *Anal. post.*, 1, 13). É o entendimento dessas causas que Aristóteles atribui à poesia, segundo os comentadores dos séculos XVI e XVII, que me proponho a expor aqui.

Tratando primeiro do que é primeiro – como nos *Elencos sofisticos*, na *Física* etc. – Aristóteles assigna na *Poética* como primeira causa da poesia a *mimesis*, aspecto da natureza do homem: por causa da imitação é possível aos homens, quero dizer, a todos os homens, conhecer as coisas e *isso* lhes causa prazer (*Metafísica A*, 1, *incipit*). *Isso* refere-se tanto a “imitar”, como a “conhecer”. A imitação aparece como um distintivo do gênero humano, uma das suas diferenças específicas em relação aos animais, como o ser provido de fala e o ser dotado de razão. Deste modo, a poesia entendida como imitação surge não como uma singularidade, uma excepcionalidade de homens inspirados, uma *mania*, como para Platão, mas uma ação compartilhada por toda espécie de cidadãos. Ou seja, faz parte do ser racional querer saber e os homens querem saber porque *isso* lhes causa prazer. E, se conhecer é um bem, o prazer de conhecer também o é, porque provindo daquela causa, cujo fim é um bem.

O que na *Poética* se acrescenta é que o meio de se conhecer – em artes como a poesia, a retórica, a música, mas também a ética, a política – é pela imitação. Relacionando o conhecer ao ato de imitar, então, a *Poética* dignifica a poesia e o prazer que dela advém. Prazer no aprender pela semelhança, pois imitar é conhecer o que se faz: o ícone, o icástico, o que se assemelha ao como e ao quê a natureza faz: porque conhecer, aristotelicamente, é justamente conhecer as causas, é identificar o que se assemelha ao que, é encontrar as razões, as analogias. É essa a imitação da poesia, do ponto de vista da poética. Também a metáfora, núcleo da poesia para a *Poética*, assim o é porque mostra o semelhante, ou seja, dá a conhecer. Note-se, entre parênteses, que para Aristóteles há outros prazeres da imitação, como a harmonia dos sons, o retratar dos caracteres, mas sua definição é dada por este conhecer que refaz a fatura

da natureza: pela poesia, o ouvinte, o leitor ou o espectador pode conhecer o semelhante e dizer: “ah, isso é assim! ah, assim é a coragem, assim é que se erra, assim diz quem se dói!”

Dessa concepção do ato de imitar como causa do ato de fazer poesia partem duas linhas de consideração, se assim podemos dizer, embora sejam linhas nada paralelas, que a todo o momento se tocam. Operacionalmente, contudo, é possível dizer que há na *Poética* uma linha de considerações que enfoca o poema como sistema de linguagem que tem por causa a imitação das ações da natureza; e, outra, que enfoca a efetuação do poema, enquanto consecução dessa imitação. Uma tem por princípio e agente o poeta; a outra, o leitor.

### A COISA IMITADA

Pela primeira, temos a questão da natureza da coisa imitada, pois, mediante uma leitura de outra afirmação na *Física* (II, 2, 194a), e daquela censura platônica à poesia, muito se tem confundido a imitação aristotélica com imitação de uma natureza já dada, passiva, pronta para ser apreendida; quer dizer, exatamente, como cópia. É esta noção que a todo o momento Aristóteles afasta, e os seiscentistas também, este fantasma que Platão colocou-lhes à frente. Todo o tempo têm de se desviar dele, deslocarem-se para não ficar assombrados por esse fantasma.

Na *Física*, Aristóteles retoma (mais uma vez de Platão, *Leis*, x, 888e e 890d) a proposição de que a “arte imita a natureza e não a natureza a arte”, para dizer que a natureza é a causa final da arte e que a arte é imitação da natureza (*mimesis physeos*). Entre os dois sentidos possíveis para *physis* entre os gregos – o da natureza como realidade acessível aos sentidos e o das leis cósmicas, sua ordem, proporção e razão –, é este último sentido que Aristóteles atribui ao termo para afirmar que a arte imita a natureza. Isso é enfatizado pelo aristotélico São Tomás, que cristianiza a expressão *ars imitatur naturam* dando realce à noção de que a arte, ao imitar, não copia a natureza, mas opera como ela; isto é, segundo as leis, os princípios e as ordens da natureza. Neste sentido, a aparência física das ações contrafeitas pelo poeta é apenas um aspecto da natureza a ser imitado, o menor. Outro, mais importante, é aquele procedimento, próprio da natureza, de agir e de causar ações ordenadas a um fim, em cuja atividade o poeta se espelha.

É precisamente este o sentido que os comentadores quinhentistas e seiscentistas supõem na *Poética*: se, numa perspectiva platônica, a arte é capaz apenas de imitar da natureza suas aparências (e, portanto, suas qualidades sensíveis, transitórias, corruptíveis, nunca seus aspectos essenciais, inteligíveis), numa perspectiva aristotélica a arte imita da natureza as ações. Ou, as ações da natureza.

Disso resulta que as mesmas causas que operam na natureza operam na poesia. No âmbito das coisas imitadas, do mesmo modo como no das coisas

naturais, o que mais importa, aristotelicamente, é o para que as coisas são feitas – as coisas poéticas, no caso. Como diz Tasso, nos *Discorsi del poema eroico*,<sup>2</sup> embora às vezes a arte pareça agir sem finalidade, ela sempre opera a um fim determinado. Principalmente, porque tudo na natureza tem uma causa final, move-se com vistas a um fim, também na poesia será este fim “de tudo o que mais importa” (*Poética*, cap. VI, 50a 22). Inclusive, é a causa final de cada espécie poética, para Tasso, o que as distingue, para além de uma igualdade da coisa imitada (como “as ações de homens superiores”, na tragédia e na epopéia): pois a tragédia tem por alvo a catarse, ao passo que a epopéia pressupõe a emulação das ações virtuosas.

Assim, as causas que Aristóteles expõe em sua *Metafísica* e nos *Analíticos posteriores* sustentam o discurso da *Poética* e suas interpretações seiscentistas. As causas que respondem ao que a poesia é – que lhe dão sua razão e necessidade de ser – são referidas pontualmente nos primeiros capítulos da *Poética*, não só na definição da poesia, como ainda na especificação dos gêneros poéticos. Aristóteles os distingue com base na diferença de instrumentos da poesia (materialmente, a linguagem com metro), de seus modos de imitar (eficientemente, como o poeta que fala, em primeira ou em terceira pessoa) e de suas espécies (cujas formas épica, trágica ou cômica, são aquelas de que a poesia se reveste para cumprir com suas finalidades).

Quanto à linguagem, ela aparece como causa para diferenciar a imitação poética da imitação efetuada pela música, pela pintura etc. No Seiscentos, a “matéria” da poesia funde-se com a coisa imitada, de que trataremos a seguir. Quanto ao poeta, o encontraremos após entender a efetuação dos gêneros.

Em qualquer dos gêneros poéticos, a imitação, para Aristóteles, refere-se às ações dos homens. Isso é dito já no cap. II (48a 1), em que explicita que, os que imitam, imitam agentes. Ou seja, quer se trate de “ações humanas”, quer de “homens em ação”, a coisa imitada na poesia torna-se um como processo verbal em curso. Menos que um tempo ou uma coisa definida, a imitação efetua um modo de ser em movimento ou em ação. A questão se complica porque o que é dito da poesia em geral, diz-se também a propósito de uma espécie poética particular, a tragédia, como sendo o gênero mais perfeito, e se diz também da fábula, como núcleo de cada poema (cap. VI, 50a 5): a poesia em geral, a tragédia em espécie e cada poema trágico em particular definem-se por ser *mimesis práxeos*.

Possivelmente não há na *Poética* conceito tão repetido como esse, nem que tenha suscitado tantos comentários desde o Quinhentos, porque envolve, no conceito de imitação, considerações relativas à composição dos poemas, suas espécies e os modos imitativos da poesia, bem como às finalidades do poema: tanto aquelas concernentes à verossimilhança, quanto aqueles concernentes à sua destinação nos leitores-espectadores. Todavia, é esta ligação essencial, em Aristóteles, entre a poesia e a fábula como imitação de ações,

2. In: *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959. Discorso III, p. 596.

passando pela qualificação da tragédia como espécie de poesia por excelência, que lhe permite focar na fábula, quer dizer, na conexão das ações, a sua poética. Mais especificamente, no encadeamento das causas que compõem a imitação efetuada pela fábula poética encontra-se o distintivo da poesia tanto do mero ato de fazer versos, como do narrar da história, como das demais artes que operam com a linguagem: a retórica, a dialética, a lógica etc.

Essa fábula é discutida nos capítulos VII a XVIII da *Poética* como sendo aquela imitação das ações humanas por meio da linguagem, desde que compondo um todo de certa grandeza, universal, verossímil e necessário, pelo qual perfaça completude e inteireza. Essa definição, como foi dito, pode e é ampliada por Aristóteles para a tragédia e para a poesia em geral, estando inteiramente baseada nos conceitos expostos no livro V da *Metafísica*. Por aí entendemos a insistência da *Poética* em atribuir à fábula o ser toda, ou seja, constituir uma unidade, que não de particulares, mas unidade de um universal (*kathólou*), o qual não é simples mas composto de partes, e cujo agrupamento não é indiferente mas detém uma ordem interna, de começo, meio e fim. Com isso, Aristóteles contrapõe-se a que a fábula poética seja uma seqüência de versos concernentes a ações particulares de um personagem (como na história ou nas vidas), como também a que seja um agregado ou uma soma casual de versos. Tratando de ações humanas como ações universais, segundo uma ordem subordinada a um todo, a fábula poética aparece como detendo certa extensão, certa magnitude e certas partes necessárias, sobre as quais Aristóteles discorre na continuidade da obra, para demonstrar o que é da natureza da poesia, e o que é também da natureza da tragédia e da natureza de cada poema em sua universalidade.

Quanto à ordem poética, diz Aristóteles, em contraste com o seriado da História, o princípio, o meio e o fim da fábula são aqueles da ação construída na poesia, e não na natureza. É o princípio, o meio e o término da *ação imitada*, causais, lógicos, intrínsecos e não princípio, meio e fim cronológicos, seriais, casuais: ao acaso ou por cópia da natureza. Portanto, o *mythos* (ou a história já feita poesia) só detém tal princípio, meio ou fim, necessária ou verossimilmente, em relação ao todo que é a poesia.

Quanto à magnitude ou extensão de uma fábula, esta é noção ambivalente, relativa tanto à forma quanto à finalidade do poema, uma vez que tal magnitude ou extensão é definida pelos seus limites: limites relativos seja ao término do poema, seja ao fim para o qual o poema se dirige. Quer dizer, a completude da forma no fim da catarse – e não qualquer outra magnitude que previamente se pudesse designar própria da matéria poética. Tanto que, adiante na *Poética*, Aristóteles afirma que lançar mão da clepsidra ou de qualquer outro fator externo à disposição das ações, para estabelecer os limites da tragédia, é algo alheio à arte da poesia:

determinar o limite prático dessa extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a atenção no público, tal não é o mister da arte poética [...] o limite imposto pela própria natureza das coisas, sempre o

maior, é que se apreenda o todo [...] que se veja como na pintura de uma só vez (51a 6-8).

Assim, é na compreensão da conexão das ações como um todo que a magnitude da fábula se impõe. Esse será o limite maior, imposto pela própria natureza das coisas ao serem imitadas, isto é, tornadas poesia. Suficientemente grande será a fábula quando apresentar uma ação humana cujo trânsito da felicidade para a infelicidade ou vice-versa for seu fim necessário e verossímil.

Ainda: a magnitude e unidade do poema são de modo tal que ele detém inteireza devido não a sua matéria – por exemplo, uma pessoa, uma vida –, a qual pode constituir uma soma ou uma multiplicidade mas não um todo, mas devido, sim, à causalidade que se estabelece entre as ações de tal ou qual homem. Fazer uma *Heracleida*, do nome do personagem, porque Homero fez uma *Odisséia* das viagens de Odisseu não é a mesma coisa. Mais uma vez, não é a sucessão nem a multiplicidade que constituem a poesia mas a sua organicidade, o ser semelhante a um organismo vivente da natureza. Esta é a razão das analogias que aí se fazem com o corpo vivo: que age e se movimenta e se vai desenvolvendo, continuamente, enquanto não morre.

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia [...]), a tragédia pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural. (cap. IV, 49a 9-15; cf. também cap. VII)

Quanto às partes da fábula, disso tudo resulta que elas só o são em referência à unidade composta na poesia, que efetua a verossimilhança e sua própria necessidade como ordem interna de semelhança e de gênero. A mesma matéria, a guerra de Tróia, para permanecer no exemplo de Homero, em cada poema particular será, ou todo ou parte, ação principal ou episódio, corpo ou membro. As partes da ação o são porque já ordenadas num poema, em cuja efetuação surgem como tais. Na bela alegoria de López Pinciano em sua *Philosophia antiqua poetica*, de 1596:

una deve ser a ação na fábula épica necessariamente, e se dela podem sair mais que uma tragédia é da maneira que de um braço de uma estátua se pode fazer outra estátua: de maneira que da matéria do braço da estátua pode ser feita uma estátua de por si, e apartado o que antes era parte, que compunha a estátua primeira, fica tudo na segunda; digo, assim, que na épica todas as ações, seja da fábula, seja dos episódios, devem concernir a esta unidade da ação.<sup>3</sup>

3. *Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Thomas Iunti, 1596, p. 453.

Enfim, é uno o poema quando, inteiro, mesmo que parte de uma história, não comece nem termine ao acaso, elaborando a imitação de uma ação una, que pertencer a uma só pessoa, ou a um só povo, ou a uma só época é decorrência. A justificativa de o poeta se basear nos mitos antigos para compor suas fábulas é assim exposta não em termos de tradição, ou de anterioridade, ou de qualquer fixação de cânones, mas apenas porque, sendo histórias previamente conhecidas, surgem como possíveis e críveis, logo, verossímeis: “é claro que são possíveis, as coisas que acontecem, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis”, diz Aristóteles no cap. IX (51b 16-18).

Então, do ponto de vista da poesia, natureza e história são o mesmo. A figura que à frente do palco fala do modo como seria possível a Aquiles falar, age como Aquiles agiria, encoleriza-se como os antigos dizem que Aquiles encolerizava-se, é, logo, Aquiles. Por isso, para a *Poética*, é indiferente que se trate de homens de verdade (“com nome”), ou homens inventados. Ou seja, o poeta imita pessoas, coisas e eventos como os que se encontram na história e na natureza. Mas não os mesmos: a história narra sucessos ocorridos, já singularizados em sua ocorrência, enquanto o poeta os narra verossímeis e possíveis, nunca esgotados em sua possibilidade de serem; é neste sentido que, para López Pinciano, a épica, não sendo história, é *imitação* da história.

Verossímil “semelhante ao verdadeiro” é conceito que só pertence junto ao de imitação. Verossímil é a imitação de uma natureza que não sofreu derrota, que não terminou de se fazer, sempre factível. Imitar a natureza é torná-la verossímil, Ou melhor, para tornar a natureza verossímil é bastante imitá-la. Por isso o verossímil não comporta uma submissão da obra poética à natureza, mas critérios internos de reconhecimento e uma conveniência pela qual não se contradiga: mesmo que faça uso de acontecimentos ocorridos, nem por isso o poeta deixa de o ser, “pois nada impede que algumas coisas que ocorrem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis, e por isso mesmo venha o poeta a ser autor delas” (cap. IX, 51b 29-31). O verossímil é então a semelhança de natureza e de verdade que resulta da imitação porque o poeta é autor – não das coisas acontecidas, mas da semelhança de acontecimento com que as apresenta em seu poema. Entre a semelhança de verdade e a verdade sem semelhança, Aristóteles não hesita em afirmar a primeira: “é preferível o impossível crível ao possível improvável” (cap. XXIV, 60a 26-27).

Por essa insistência em definir em termos de contraste com a história o campo de unidade da ação poética, compreende-se o rigor do texto aristotélico acerca da inteireza da fábula. Com base nessas regras, podemos dizer que “unidade” de ação significa que cada acontecimento narrado ou dramatizado deve convergir para a completude de uma ação, em relação à qual esteja subordinado. A fórmula basilar de Aristóteles (cap. VIII) é retomada por todos os comentadores dos séculos XVI e XVII: “uma coisa depois da outra não é o mesmo que uma coisa por causa da outra”. E isto porque o poema não é uma série, diz Tasso, é uma tessitura, que envolve hierarquia, ação principal e episódios, reconhecimento súbito e mutação da sorte, trânsito da infelicidade à felicidade e vice-versa. Não sendo assim, mesmo se no poema houvesse

uma só matéria, mesmo se cada ação ou episódio fosse verossímil ou necessário, o conjunto não seria uno, nem cada parte, parte do todo, mas elementos monstruosos, ou pequeníssimos ou grandíssimos, completos em si e sem razão; nesse aglomerado, não se poderia saber o que é principal e o que é acessório, o que falta e o que está em excesso, onde a sua perfeição: tal como a natureza e a história, antes de serem imitadas.

### O QUE A IMITAÇÃO CAUSA

Voltemos à segunda linha de considerações da *Poética*, em que se encontra o fim da poesia: sua causa final, introduzida pelo reconhecimento do leitor-ouvinte-espectador como lugar onde a fábula poética encontra seu fim e dá-se a consecução dos seus efeitos. Nesse sentido, inclusive, a *Poética* não distingue entre o poeta, como aquele que imita e que com a imitação poética conhece as coisas e tem prazer nesta imitação, e o ouvinte, como aquele que devido à imitação efetuada pela poesia conhece as coisas e aufere prazer nesta imitação. Tanto o poeta como o leitor-ouvinte-espectador participam similarmente da imitação poética, com a qual conhecem e têm prazer. Com a qual se exaltam e saem de si, em figuras, gestos, afetos, ordem da ação e todos os mais elementos formais que foram especificados na fábula. Isso que lá ocorre, é aqui – no poeta e no espectador, no ouvinte e no leitor – que são completados enquanto efeito de catarse, prazer e dor. A imersão do leitor na fatura da arte poética é possível pela introdução das noções éticas de *caráter* e lógica de *pensamento* – enquanto causas da ação –, bem como da de catarse como efeito da ação poética.

Ao definir a poesia como uma imitação de ações humanas por meio da linguagem, que compõe um todo de certa magnitude, universal, verossímil e necessário, pelo qual perfaz completude e inteireza, Aristóteles subordina expressamente os caracteres e os pensamentos às ações assim imitadas (“a ação é o princípio e como a alma do poema; depois vêm os caracteres”; “não pode haver tragédia sem ação, mas pode, sim, sem caráter” – cap. VI, 50a 37; 23). Entendendo por *caráter* aquilo que na elocução poética demonstra um julgamento, uma deliberação acerca do melhor e do pior, e por *pensamento* aquilo que os personagens dizem, revelando seus afetos e caráter, Aristóteles insiste em que estes, para serem verossímeis e necessários, hão de corresponder às ações, dando-lhes sua qualificação.

Aqui, a relação estabelecida por Aristóteles entre essas partes, ditas essenciais à poesia na *Poética*, parece conter uma contradição, a qual os comentadores do Seiscentos tentam dissolver, ampliando decisivamente o papel de tais caráter e pensamento como causas das ações. Se é pelas ações que os personagens são ditos felizes ou infelizes, e não por seus caracteres (cap. VI, 50a 17-18), se é por essas ações que eles sofrem a dita ou a desdita (*idem*, 50a 18-19), essas ações só podem ser qualificadas em dependência dos caracteres que as efetuam e dos pensamentos que acerca delas têm seus agentes:

matar o pai não será uma ação trágica caso o personagem que atua tiver o caráter de um facínora – caso em que será simplesmente a ação abjeta. Casar com a mãe, por sua vez, só é uma ação trágica quando o homem ignorar as relações de parentesco que desfruta com a mulher. Porque não é a ação em si que causa compaixão e terror, dizem os seiscentistas (aristotelicamente, *malgré* Aristóteles), mas o reconhecimento dela: o nomeá-la como parricídio, matricídio, filicídio etc. Enfim, a ação só se torna trágica, atingindo, por conseguinte, seus efeitos catárticos no leitor-ouvinte-espectador, na medida em que caráter e pensamento, aparecendo como causas da ação, adjetivarem-na como um erro, um grande erro, uma *hamartía*, cometida involuntariamente por personagens ignorantes do sentido de suas ações; personagens virtuosos que, preferindo o melhor, são conduzidos inexoravelmente ao pior.

A questão tão debatida da *catarse*, termo tão mais enigmático quanto mais parece ser um lugar onde a subjetividade moderna – repleta de individualidade e vazia de universal – não consegue se pôr, ocupa espaço quase nenhum na preceptiva do Seiscentos. Termo técnico da medicina, *catarse* tanto significa purgação do corpo como purificação da alma, que, aqui na *Poética*, é dita ocorrer por meio da compaixão (*éleos*) e do medo (*phobos*). Por mais nuançadas que sejam as interpretações, tal *catarse* foi compreendida pelos comentadores como o efeito da fábula trágica nos ouvintes, a assunção e subsequente expulsão daqueles afetos de compaixão e medo, resultando disso o prazer e o conhecimento trágicos. É interessante notar que, no livro II da *Retórica*, Aristóteles define *phobos* como “certa dor pela fantasia de um mal futuro, destrutivo ou penoso, que, ao suceder ou ameaçar outros, move à compaixão”, e *éleos*, por sua vez, como “certa dor por um mal presente, destrutivo ou penoso, de alguém que não merece recebê-lo” (cap. V e VIII respectivamente). Essas definições estabelecem uma quase completa reciprocidade entre ambos os afetos: aquela dor penosa e destrutiva que, sucedendo a outros, dá-nos medo de que a nós ocorra futuramente, é a mesma que move a nossa compaixão, quando a vemos ocorrendo em alguém que julgamos não a merecer.

Transportando esse duo temor-e-compaixão para o interior das considerações acerca da fábula trágica na *Poética*, podemos interpretar a *catarse* como sendo provocada pelo espiar aqueles atos penosos que, ocorridos a personagens que não o merecem, suscita nos espectadores temor de que a si próprios ocorram – tão mais possíveis quanto mais incríveis.

Se pensarmos, afinal, que aquela preponderância da causa final da *Metafísica*, da *Ética* e da *Retórica* também está presente aqui, fazendo do fim o que mais importa, devemos pensar que a completude da tragédia dá-se em duas vertentes: na ação do personagem que reconhece o erro, dando fim à fábula, e na paixão do ouvinte que assiste impotente ao erro reconhecido do personagem. Aquilo que é construído na fábula também o é na assistência. A compaixão e o temor são refeitos, contrafeitos no fim da fábula, que ocorre no espectador tanto quanto nas ações dos personagens.

Pois, o que fazem os homens quando fazem o que os homens fazem? Imitam-se – imitam-se uns aos outros, fazem de novo: na fábula, em cada um e em todos, universalmente. A imitação poética produz a verossimilhança: produz o todo, um sentido para a relação entre o conhecer pela semelhança e o prazer que é reconhecer o outro como nós mesmos, semelhantemente ignorantes, doentes e errantes. Em sua tentativa de designar um lugar para o afetivo, o irracional, o alógico na fábula, Aristóteles omitira apenas que o conhecer, antes que prazer, causa ainda mais dor. Se o prazer vem do semelhante, o lugar da dor é o lugar da catarse: do que quer que seja que, quando atinge sua completude, acaba.

Disso resulta que a extensão adequada de uma fábula é aquela que chega aos seus limites, tanto como fim do poema, como fim para o qual o poema se dirige: ou seja, aquela que, ao término do poema, causa nos espectadores efeito de conclusão e que neles provoca os fins visados – e não, mais uma vez, qualquer outra extensão que se pudesse dizer adequada a sua matéria. Aliás, que catarse pode haver em se afirmar que um homem vagueou muitos anos por terras estranhas e chegando ao lar matou os pretendentes de sua esposa? Sendo o argumento de um poema a errância de um Odisseu, tal ação simples só provoca o terror, a piedade e os diversos outros afetos que à épica se designa quando, narrada tal errância, ela é amplificada, engrandecida, tornando-se universal. Inversamente, nenhum *pathos* se mantém à vista de uma errância sem termo, em que o leitor esquece de onde vieram os personagens, não sabe por que, nem para onde vão e que, de tão grande, é supra-humana e incompreensível (cf. cap. VII, 50b 34-51a 5).

Tal figura proporcionada, cujos membros dependem do todo, é aquela que, circunscrita a um começo e um termo, não apresenta falha por defeito, nem por excesso, causando, no princípio, algo como uma expectativa; no meio, comoção; e, no fim, apaziguamento. É uma distribuição progressiva dos afetos que a fábula comporta no nó-e-desenlace, relativamente a suas dimensões, e que explica que, tomando de López Pinciano uma divisão do discurso, Pires de Almeida, outro seiscentista, estabeleça como partes da fábula épica as seguintes:

Em quatro partes se divide a Fábula, conforme os afetos que move. A primeira se chama Prótasis, porque é um princípio do movimento da ação. A segunda Tarásis, porque o movimento vai crescendo, e turbando-se. A terceira Catástasis, em o qual a turbação está no cume: até esta terceira parte se diz nó; a quarta Catástrofe, e é o mesmo que soltura. De maneira que a Fábula se considera uma no nó; duas em o nó, e soltura; três no princípio, meio, e fim; quatro na Prótasis, Tarásis, Catástasis, Catástrofe [...] E não é inconveniente que uma coisa seja muito de diferentes condições, porque a fábula se considera uma como Corda, que tem nó, soltura, princípio, meio, e fim.<sup>4</sup>

4. *Discurso sobre o poema heróico*, ms. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, cod. Casa Cadaval, vol. 1, fl. 632.

São as causas que permitem, dessa coisa feita, desse artefato que é a fábula poética, julgar se está bem ou mal feita, se é perfeita ou imperfeita – perfeição em atingir sua finalidade, seu *telos*. Perfeição interna, segundo a necessidade e verossimilhança de cada poema em particular e de todos eles, perante os quais não há outro poema-modelo ao qual cada um possa ser dito deficiente; e perfeição externa, ao se efetuar como moção e purgação de afetos.

No nexos das causas que organizam a ação poética, e apenas aí, a perfeição é de uma e outra espécie. Pois as causas formal e final da poesia são indiscerníveis na *Poética* aristotélica. A forma de uma coisa, o seu conceito, o que a distingue na essência (imitação), nos gêneros (poesia, pintura, dança, aulética), nas espécies (trágico, épico, cômico) e nos indivíduos (cada poema) depende, por sua vez, do fim a que a coisa se destina: a forma cômica é diferente da trágica porque se destinam a fins diferentes, como um vestido de um edifício, e cada edifício de outro. É a consecução dessa finalidade que permite julgar de um poema sua perfeição ou imperfeição, a efetiva completude de sua forma – e que, mais além da “eficiência”, constituirá o poeta como cômico, épico, ou trágico, e que afetará os ouvintes de tais modos, provocando-lhes seja ensino, seja catarse, seja emulação. Pois, não sendo cópia de uma natureza impassível, a partir de que critérios se poderá dizer de um poema que está perfeito ou imperfeito, concluso ou incompleto, se o atribuímos à imitação das ações da natureza, e não a uma vontade, nem a uma inspiração do poeta, nem à opinião do ouvinte – critérios estes alheios à imitação na *Poética*?

O imitar traz em si o desígnio para o qual é feito, o que se pretende como efeito: uma casa terá portas para entrar e sair, um jardim terá flores, um poema suscitará afetos compatíveis com o sabermos que são ações que ocorrem como a nós não sendo nossas. E, por isso também, a *Poética* não é normativa: é técnica. Não é que um poema trágico deva suscitar e purgar afetos: é que, se não o fizer, não será chamado de tragédia, tanto como um areal sem flores não será denominado jardim. Por isso, ainda, estudar os preceitos e efetuar poesia são partes da mesma coisa. A cisão entre sujeito e objeto está muito distante daqui: fazer e saber fundem-se no poeta que poetiza – e que só recebe este nome por fazê-lo. Tanto como só se é justo praticando atos justos, sábio agindo com sabedoria etc., como ensinara a *Ética a Nicômaco* (livro II, 1103b). Então, é esse imitar o que fazem os homens, inclusive quando fazem poemas, que causa a poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manuel Pires de. *Discurso sobre o poema heróico*. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Forte, cod. Casa Cadaval, v.1, fl.629-35v.
- ARISTÓTELES. *Aristotelous peri Poietikes. Aristotelis Ars Poetica. Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Trad. Méderic Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1932, 1960, 1973. 3 t.

- ARISTOTE. *La métaphysique*. Trad. J. Tricot. 2 ed. Paris: J. Vrin, 1991. 2 v.  
\_\_\_\_\_. *Physique*. Trad. Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- PLATON. *Lois*. Trad. Edouard des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1951. 6 v.  
\_\_\_\_\_. *La république*. In: *Oeuvres complètes*. Trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1935. T. vi.
- TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico*.  
In: *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.  
\_\_\_\_\_. *Discorsi del poema eroico*. In: *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.

