

No III.º livro da *República*, Platão motiva a sua decisão bem conhecida de expulsar os poetas da Cidade por duas séries de considerações. A primeira liga-se com o conteúdo (*logos*) das obras, que deve ser (e amiúde não é) essencialmente moralizante: o poeta não deve representar defeitos, sobretudo nos deuses e heróis, e menos ainda encorajá-los por representar a virtude infeliz ou o vício triunfante. A segunda liga-se com a «forma» (*lexis*) (17), isto é, no fundo, com o modo de representação. Todo o poema é narrativa (*diegesis*) de acontecimentos passados, presentes ou por vir; essa narrativa no sentido lato pode tomar três formas: quer puramente narrativa (*haplé diegesis*), quer mimética (*diá miméseôs*), o que é dizer, como no teatro, por via de diálogos entre as personagens, quer «mista», ou seja, de facto, alterna, tanto narrativa como logo teatro — como em Homero. Não vou voltar ao pormenor da demonstração (18), nem à desvalorização bem conhecida dos modos mimético e misto que é um dos processos capitais movidos aos poetas, o outro sendo, naturalmente, a imoralidade dos seus assuntos. Recordo apenas que os três modos de *lexis* distinguidos por Platão correspondem, no plano daquilo a que se chamará mais tarde «géneros» poéticos, à tragédia e à comédia para o mimético puro, à epopeia para o misto, e «sobretudo» (*malistá pou*) ao ditirambo (sem outra ilus-

tração) para o narrativo puro. A isso se reduz todo o «sistema»: com toda a evidência, Platão não considera aqui senão as formas da poesia «narrativa» no sentido lato — a tradição ulterior, depois de Aristóteles, dirá preferentemente, intervertendo os termos, «mimética» ou *representativa*: a que «reporta» os acontecimentos, reais ou fictivos. Abandona deliberadamente fora de campo toda a poesia não representativa, logo e por excelência aquilo a que chamamos poesia lírica, e *a fortiori* qualquer outra forma de literatura (inclusivé, de qualquer das formas, qualquer eventual «representação» em prosa, como o nosso romance ou teatro modernos). Exclusão não somente de facto, mas sem dúvida de princípio, pois, recordo-o, a representação de acontecimentos é aqui a própria definição da poesia: todo o poema é representativo. Platão não ignorava, evidentemente, a poesia lírica, mas forclui-a aqui por uma definição deliberadamente restritiva. Restrição talvez *ad hoc*, pois que facilita a proscrição dos poetas (exceptuar-se-iam os líricos?), mas restrição que se vai tornar, *via* Aristóteles e durante séculos, o artigo fundamental da poética clássica.

Com efeito, a primeira página da *Poética* define claramente a poesia como a arte de imitação em verso (mais precisamente: pelo ritmo, a linguagem e a melodia), excluindo explicitamente a imitação em prosa (mimos de Sófron, diálogos

socráticos) e o verso não imitativo — sem mesmo mencionar a prosa não imitativa, tal como a eleguência, a que é consagrada por seu turno a *Retórica*. A ilustração escolhida para o verso não imitativo é a obra de Empédocles, e mais geralmente aquelas «que expõem por meio de metros... (por exemplo) um tema de medicina ou de física», por outras palavras, a poesia didáctica, que Aristóteles rejeita de encontro e contra aquilo que designa como uma opinião comum («tem-se o costume de lhes chamar poetas»). Para ele, como se sabe, se bem que usando o mesmo metro que Homero, «conviria chamar a Empédocles naturalista em vez de poeta». Quanto aos poemas que qualificaremos de líricos (os de Safo ou de Píndaro, por exemplo), não os menciona, nem aqui nem noutro lugar da *Poética*: estão manifestamente fora do seu campo, como o estavam para Platão. As subdivisões ulteriores exercer-se-ão, logo, no simples e rigorosamente circunscrito domínio da poesia representativa.

O seu princípio é um cruzamento de categorias directamente ligadas ao próprio facto da representação: o objecto imitado (pergunta *quê?*) e a maneira de imitar (pergunta *como?*). O objecto imitado — nova restrição — consiste unicamente em acções humanas, ou, mais exactamente, em seres humanos actuantes, e podem ser representados quer superiores (*beltionas*), quer iguais (*kat'hémas*), quer inferiores (*kheironas*) a «nós», isto é, concerteza, ao comum dos mor-

tais⁽¹⁹⁾. A segunda classe não encontrará grande investimento no sistema, e o critério de conteúdo reduzir-se-á, portanto, à oposição heróis superiores vs heróis inferiores. Quanto à maneira de imitar, consiste quer em contar (é a *haplé diegesis* platónica), quer em «apresentar as personagens em acto», isto é, em encená-las actuantes, falantes: é a *mimesis* platónica, por outras palavras, a representação dramática. Aqui, mais uma vez, pode ver-se que uma classe intermédia desaparece, pelo menos enquanto princípio taxinómico: a do misto platónico. Não contando com ela, aquilo a que Aristóteles chama «maneira de imitar» equivale estritamente ao que Platão chamava *lexis*: não estamos ainda num sistema de géneros; o termo mais justo para designar esta categoria é sem dúvida o de *modo*, que a tradução Hardy emprega: não se trata, a falar propriamente, de «forma» no sentido tradicional, como na oposição entre verso e prosa, ou entre os diferentes tipos de versos, trata-se de *situações de enunciação*; para retomar os termos mesmos de Platão, no modo narrativo o poeta fala em seu nome próprio, no modo dramático são as próprias personagens, ou, mais exactamente, o poeta disfarçado doutras tantas personagens.

Aristóteles distingue, em princípio, no primeiro capítulo, três tipos de diferenciação entre as artes de imitação: pelo objecto imitado e o modo de imitação (que são os dois aqui em causa), mas também pelos «meios» (tradução

Hardy; literalmente, será a pergunta «em quê?», no sentido em que nos exprimimos «por gestos» ou «por palavras», «em grego» ou «em francês», «em prosa» ou «em verso», «em hexâmetros» ou «em trímetros», etc.); é este último nível que melhor corresponde àquilo a que a nossa tradição chama *forma*. Mas não receberá nenhum investimento efectivo na *Poética*, cujo sistema genérico quase fará aceção simples de objectos e de modos.

As duas categorias de objectos recortadas pelas duas categorias de modo vão, pois, determinar uma grade de quatro classes de imitação, que é ao que correspondem propriamente o que a tradição clássica chamará géneros. O poeta pode contar ou pôr em cena as acções de personagens superiores, contar ou pôr em cena as acções de personagens inferiores (20). O dramático superior define a tragédia, o narrativo superior a epopeia; ao dramático inferior corresponde a comédia, ao narrativo inferior um género pior determinado, que Aristóteles não nomeia, e que ilustra já por «paródias» (*parôdiai*), hoje desaparecidas, de Hégemon e de Nicocares, já por um *Margites* atribuído a Homero, do qual declara expressamente que está para as comédias como a *Iliada* e a *Odisseia* estão para as tragédias (21). Essa é a casa, evidentemente, da narração cômica, que parece ter sido na origem essencialmente ilustrada, o que quer que deva entender-se por tal, por paródias de epopeias, de que a herói-cômica *Batracomyo-*

maquia poderia dar-nos uma ideia, justa ou não. O sistema aristotélico dos géneros pode, pois, figurar-se assim:

OBJECTO \ MODO	DRAMÁTICO	NARRATIVO
SUPERIOR	tragédia	epopeia
INFERIOR	comédia	paródia

Como de resto se sabe, o seguimento da obra irá operar nesse cruzamento uma série de abandonos ou de desvalorizações devastadoras: do narrativo inferior não voltará a tratar-se, da comédia pouco menos; os dois géneros nobres permanecerão sozinhos num face-a-face desigual, dado que, uma vez estabelecido o quadro taxinómico e a não serem algumas poucas páginas, a *Poética*, ou pelo menos aquilo que dela nos resta, reduz-se quanto ao essencial a uma teoria da tragédia. Tal resultado não nos diz em si mesmo respeito. Observemos pelo menos que esse triunfo da tragédia não é somente o facto do inacabamento ou da mutilação. Resulta de valorizações implícitas e motivadas: superioridade, bem entendido, do modo dramático sobre o narrativo (é a reviragem bem conhecida da opção platónica), proclamada a propósito de Homero, de quem um dos méritos é o de intervir o menos possível no seu poema enquanto narrador, e de se

tornar não «imitador» visto o dramaturgo quanto um poeta épico o pode ser, deixando o mais possível a fala às suas personagens (22) — elogio que mostra de passagem que Aristóteles, se bem que tenha suprimido a categoria, tal como Platão não ignora o carácter «misto» da narração homérica — e hei-de voltar às consequências de tal facto; superioridade formal da variedade de metros, e da presença da música, do espectáculo; superioridade intelectual da «viva claridade, à leitura como à representação»; superioridade estética da densidade e da unidade (23), mas também, e de modo mais surpreendente, superioridade do objecto trágico.

Mais surpreendente porque, em princípio, como vimos, as primeiras páginas atribuem aos dois géneros objectos não apenas iguais, mas ainda idênticos: a saber, a representação de heróis superiores. Essa igualdade é ainda — uma última vez — proclamada em 1449 b: «a epopeia *vai a par* (*ekoloutésen*) com a tragédia, em quanto é uma imitação, com auxílio do metro, de homens de alto valor moral»; segue-se o momento das diferenças de forma (metro uniforme da epopeia vs metro variado da tragédia), da diferença de modo e da diferença de «extensão» (acção da tragédia fechada na famosa unidade de tempo de uma revolução do sol); enfim, subreptício desmentido da igualdade de objecto oficialmente concedida: «Quanto aos elementos constitutivos, alguns são os mesmos, outros próprios da tragédia. Além

disso, aquele que sabe distinguir uma boa e uma má tragédia sabe fazer também essa distinção na epopeia; porque os elementos que encerra a epopeia estão na tragédia, mas os da tragédia não estão na epopeia». A valorização, no sentido próprio, salta aos olhos, pois o texto atribui, senão ao poeta trágico, pelo menos ao conhecedor de tragédias uma superioridade automática, em virtude do princípio *quem pode o mais pode o menos*. O motivo dessa superioridade pode parecer ainda obscuro ou abstracto: a tragédia comportaria, sem que qualquer recíproca seja acordada, «elementos constitutivos» (*meré*) que a epopeia não comporta. Que quer isto dizer?

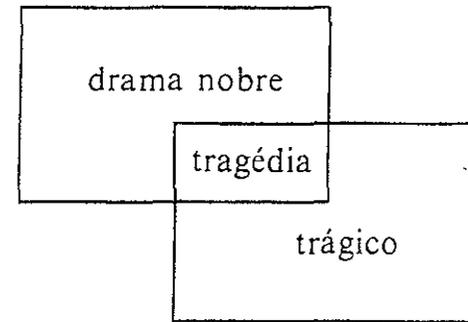
Literalmente, não há dúvida que, entre os seis «elementos» da tragédia (fábula, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e canto), os dois últimos lhe são específicos. Mas, para lá dessas considerações técnicas, o paralelo deixa logo presentir que a inicial definição comum ao objecto dos dois géneros não será suficiente no todo — é o menos que se pode dizer — para definir o objecto de tragédia: pressuposição confirmada, algumas linhas adiante, por esta segunda definição, que fez autoridade durante séculos: «a tragédia é a imitação de uma acção de carácter elevada e completa, com uma certa extensão, numa linguagem adubada de temperos de espécie particular, consoante as diversas partes, imitação que é feita por personagens em acção e não pelo meio de uma narrativa, e que, suscitando piedade e temor, opera a purgação própria a essas emoções».

Como todos sabem, a teoria da *catharsis* trágica enunciada pela cláusula final de tal definição não é das mais claras, e a sua obscuridade alimentou rios de exegese porventura ociosa. Para nós, de todo o modo, o importante não está no efeito, psicológico ou moral, das duas emoções trágicas: é a própria presença dessas emoções na definição do género, e o conjunto dos traços específicos designados por Aristóteles como necessários à sua produção, logo à existência de uma tragédia conforme a essa definição: encadeamento surpreendente (*para tén doxan*) e maravilhoso (*thau-maston*) dos factos, como naqueles momentos em que o acaso parece agir «com desígnio»; «peripécia» ou «viramento» da acção, como no exemplo de um procedimento que leva ao inverso do resultado calculado; «reconhecimento» de personagens cuja identidade tinha até aí sido ignorada ou ocultada; desgraça sobrevinda a um herói nem inteiramente inocente nem inteiramente culposo, por causa, não de um autêntico crime, mas de um erro funesto (*harmatia*); acção violenta cometida (ou melhor, quase cometida, mas evitada *in extremis* pelo reconhecimento) entre entes queridos, de preferência unidos por laços de sangue, mas que ignoram a natureza dos seus laços⁽²⁴⁾... Todos estes critérios, que designam a acção de *Édipo Rei* ou de *Cresfonte* como as mais perfeitas acções trágicas e Eurípedes como o autor mais trágico, eminentemente trágico, ou trágico por excelência (*tragikotatos*)⁽²⁵⁾, constituem real-

mente uma nova definição da tragédia, de que se não pode por completo dispor dizendo-a simplesmente menos extensiva e mais compreensiva que a primeira, porque certas incompatibilidades são algo difíceis de reduzir: assim a ideia de um herói trágico «nem inteiramente bom nem inteiramente mau» (segundo a glosa fiel de Racine no prefácio de *Andrómaca*), mas essencialmente *falível* («bem longe de ser perfeito, reitera, e penso eu que de modo igualmente fiel, o prefácio de Britannicus, tem sempre que haver alguma imperfeição»), ou clarividente de menos, ou, como Édipo, o que leva ao mesmo resultado, *clarividente demais*⁽²⁶⁾ — é o famoso e genial «olho a mais» de Holderlin — para evitar as ratoeiras do destino, liga-se mal com o estatuto de princípio de «humanidade superior à média», a menos que prive essa superioridade de toda a dimensão moral ou intelectual, o que é pouco compatível, como já se viu, com o sentido corrente do adjectivo *beltiôn*; assim, e ainda, quando Aristóteles exige⁽²⁷⁾ que a acção seja capaz de suscitar temor e piedade na ausência de toda a representação cénica e com o simples enunciado dos factos, parece de facto admitir que o assunto trágico possa ser dissociado do modo dramático e confiado à simples narração sem se tornar por isso tema épico.

O trágico existiria, pois, sem ser na tragédia, tal como sem dúvida existem tragédias sem trágico, ou, de qualquer das formas, menos trágicas que outras. Robortello, no seu comentário de

1548, estima que as condições postas na *Poética* apenas se encontram realizadas no único caso do *Édipo Rei*, e resolve essa dificuldade doutrinal sustentando que certas dessas condições não são necessárias para a qualidade de uma tragédia, mas somente para a sua perfeição (28). Tal jesuítica distinção teria satisfeito Aristóteles, provavelmente, pois mantém a unidade aparente do conceito de tragédia através da variável geometria das suas definições. De facto, isso é claro, estamos perante duas realidades distintas: uma ao mesmo tempo modal e temática, que as primeiras páginas da *Poética* colocam, e que é o drama nobre, ou sério, por oposição à narrativa nobre (a epopeia) e ao drama baixo, ou alegre (a comédia); essa realidade genérica, que engloba igualmente *Os Persas* e *Édipo Rei*, é então baptizada tradicionalmente *tragédia*, e Aristóteles não cuida, evidentemente, de contestar essa denominação. A outra é puramente temática, e de ordem mais antropológica que poética: é o *trágico*, ou seja, o sentimento da ironia do destino, ou da crueldade dos deuses; eis o que, quanto ao essencial, visam os capítulos de VI a XIX. Estas duas realidades estão em relação de intersecção, e o terreno no qual se recobrem é o da tragédia no sentido (aristotélico) estrito, ou tragédia por excelência, satisfazendo a todas as condições (coincidência, reviramento, reconhecimento, etc.) de produção do terror e da piedade, ou antes, dessa mistura específica de terror e de piedade que provoca no teatro a manifestação cruel do destino.



Em termos de sistema dos géneros, a tragédia é, portanto, uma especificação temática do drama nobre, tal como para nós o *vaudeville* é uma especificação temática da comédia, ou o romance policial uma especificação temática do romance. Distinção para todos evidente depois de Diderot, Lessing ou Schlegel, mas que disfarçou durante séculos um equívoco terminológico entre o sentido largo e o sentido estreito da palavra *tragédia*. Com toda a evidência, Aristóteles adopta sucessivamente um e o outro sem se preocupar demasiadamente com a sua diferença, e sem suspeitar, espero eu, do imbróglio teórico em que a sua despreocupação ia lançar, muitos séculos mais tarde, alguns poeticistas arrastados por essa confusão, e ingenuamente fincados em aplicar e fazer aplicar ao conjunto de um género as normas que ele tinha indicado para uma das suas espécies.

III

Mas voltemos ao sistema inicial, que esta memorável digressão pelo trágico aparentemente