

# ***KARTHASIS POÉTICA EM ARISTÓTELES***

Marco Zingano  
UFRGS

Resumo: Após os influentes estudos de J. Bernays, a noção aristotélica de *katharsis* poética foi fundamentalmente interpretada como um alívio de certas afecções mentais à luz de uma leitura psicopatológica das emoções. Esta interpretação não deixa de ter problemas, um dos quais consiste justamente na difícil compatibilidade desta interpretação com partes bem estabelecidas da doutrina aristotélica das emoções. Neste artigo, procura-se oferecer uma interpretação diferente da *katharsis* poética de modo a torná-la compatível com a doutrina aristotélica das emoções. Palavras-chave: Poética, Catarse, Aristóteles, Teatro Antigo.

Abstract: J. Bernays has widely influenced the contemporary interpretation of the aristotelian notion of poetical katharsis as a relief from some mental affections (fear and pity) in a psychopathological pattern of emotions. But one of the problems the tenants of this interpretation must face is the fact that this is hardly compatible with some well established pieces of the aristotelian doctrine of emotions. In this paper, the author suggests an interpretation of the aristotelian poetical katharsis that prevents such problems of incompatibility.

Key words : Poetics, Katharsis, Aristotle, Ancient Theater.

A literatura em língua portuguesa a respeito da célebre questão sobre o sentido da noção aristotélica de *katharsis*, que fez correr tanta tinta em tantas línguas, é bastante modesta, pelo menos do ponto de vista quantitativo. De um outro ponto de vista, no entanto, não se pode negar que ela teve momentos de alta ousa-

Um lugar especial na estante luso-brasileira deve ser reservado à tradução comentada da *Poética* feita por Eudoro de Sousa (*Aristóteles Poética*, Ed. Globo, Porto Alegre 1966; Imprensa Nacional, Lisboa 1994), que contém introdução, notas e apêndices valiosíssimos para o estudo do tema.

dia. Refiro-me em particular à obra publicada em 1982 por António Freire, da Faculdade de Filosofia de Braga, sob o título de *A Catarse em Aristóteles*<sup>2</sup>. Esta obra é altamente instrutiva pelos erros que contém, e é por esta razão que vou começar com um pequeno comentário sobre ela.

O argumento central de Freire é bastante simples. Da conhecida definição da tragédia oferecida na *Poética* 6 1449b24-28, Aristóteles analisa cuidadosamente todos os termos envolvidos, exceto um, precisamente o de catarse, apesar de ter prometido na *Política* que este termo seria analisado em detalhes na *Poética*<sup>3</sup>. Ora, na linha 1449b28, a expressão  $\tau\lambda\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ , normalmente mantida pelas edições modernas, aparece em outros manuscritos como  $\sim\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ . Há duas versões da expressão que contém o termo em questão; ocorre, contudo, que a variante em nada melhora a situação, pois, observa Freire, em ambos os casos a expressão é obscura. Assim, se há hesitação entre  $\tau\lambda\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$  e  $\tau\lambda\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ , a expressão, que permanece sempre obscura, então toda a expressão pode ser considerada como incerta, incluindo o termo  $\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ , que figura em ambas. Se toda ela é incerta, então se pode substituí-la por uma outra "mais certa", e que estaria sugerida no início do capítulo 14, a saber,  $\tau\lambda\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ , "composição de fatos"<sup>4</sup>. Supondo ainda que o termo  $\tau\lambda\alpha\sigma\tau\eta\lambda\alpha\tau\omega\upsilon\kappa\alpha\sigma\alpha\pi\omicron\iota\varsigma$ , que aparece em b27, seja empregado no sentido preciso de "terminar" ou "acabar", Freire considera que a definição aristotélica se torna finalmente mais precisa e clara. A definição da tragédia seria assim não que "a tragédia é imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, [imitação] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o medo e piedade, tem por efeito a purificação destas emoções", como dá a entender o texto tradicionalmente aceito, mas, mais propriamente, "a tragédia é uma imitação (...) que termina a composição dos fatos pelo medo e piedade". Deste modo fica explicado por que Aristóteles não analisou o termo catarse na definição da tragédia: a razão é que simplesmente o termo não figura na definição. Ele teria sido introduzido **por um**

<sup>2</sup> Freire, António. *A Catarse em Aristóteles*. Braga, 1982, 204 p. O autor apresenta na primeira página uma impressionante lista de cinquenta obras publicadas a partir de 1954 e que se conclui com a obra em questão. Uma boa parte de sua produção (dez títulos) é dedicada ao teatro grego e, em particular, ao problema da catarse em Aristóteles. A bibliografia apresentada no fim da obra em questão é bastante impressionante; estão citadas até raridades como Alessandro Piccolomini.

<sup>3</sup> *Polit. VIII* 7 1341b39-40; um tratamento mais claro sobre o sentido de catarse não ocorre, porém, no que nos resta da *Poética*.

• A passagem é: "o medo e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento mais digno do poeta" (*Poet. 14* 1453b1-3).

copista atilado que, diante de um texto mutilado que continha a expressão *ἡ ἀριστοτελικὴ οὐσία*, escreveu no seu lugar a famosa *ἡ ἀριστοτελικὴ κόσμησις*, e acabou assim provocando tanta discussão.

Freire não reivindica ser o autor desta tese: ele expressamente a toma do iugoslavo M. D. Petrusovski, que publicou em 1954 um trabalho no qual nega pura e simplesmente que o termo exista na *Poética* de Aristóteles<sup>5</sup>; ele espera ter somente assentado de uma vez para todos as bases para eliminar mais um falso problema - desta vez não filosófico, mas filológico. É bem verdade que há um problema a ser resolvido, mas a proposta de Freire está longe de ser uma solução. Do estrito ponto de vista filológico, a argumentação a propósito da adulteração por um copista atilado tem todas as virtudes que o roubo possui sobre o trabalho honesto, para parafrasear Russell. A variante que os manuscritos oferecem acerca de um termo da expressão não autoriza a sua inteira substituição, mesmo que seu sentido não seja óbvio à primeira vista<sup>6</sup>. Além disto, o início do capítulo 14 não pode fornecer o que seria a expressão original da definição da tragédia oferecida no capítulo 6. No capítulo 14, Aristóteles argumenta que o bom poeta obtém os sentimentos de piedade e medo não meramente por efeito cênico, o que sempre pode fazer, mas sobretudo pela "composição dos fatos", isto é, pelo enredo mesmo da peça. Este último procedimento é o mais digno da grande tragédia. Trata-se de uma observação sobre o melhor modo de obter os sentimentos. No capítulo 6, trata-se, ao contrário, de avaliar, na definição mesma da tragédia, o papel que os sentimentos de piedade e medo têm na imitação trágica, qualquer que seja seu modo de obtenção e independentemente da qualidade obtida.

De qualquer modo, deve-se reconhecer que há aqui seguramente dois problemas intimamente conexos: primeiro, a ausência de análise do termo, o que nos obriga a suprir a lacuna mediante uma exegese de texto; segundo, o sentido mesmo da expressão, que não é evidente, pelo menos não para nós, leitores modernos. Muitos comentadores supõem, para resolver o primeiro problema, uma lacuna em 1449b31, onde se encontraria, no texto original, a análise de *κόσμησις*. Por outro lado, depois da obra de Jacob Bernays<sup>7</sup>, passou-se a interpretar o ter-

<sup>5</sup> M. D. Petrusovski, *ἡ ἀριστοτελικὴ οὐσία* ou *bien n'pay-àTc...:IV* *οὐσία*? em *Ziva Antika*, Skoplje 1954, pp. 237-250, largamente citado por Freire.

<sup>6</sup> A expressão *ἡ ἀριστοτελικὴ οὐσία* é fornecida pelo *Cod. Riccardianus* 46 e confirmada pelo *Fragmentum translationis syriacae*, pelo *Syri codex deperditus*, pela *Translatio arabica* e pelo *Tractatus Coislinianus*; *ἡ ἀριστοτελικὴ οὐσία* é dado pelo *Cod. Parisinus* 1741 e pelo texto grego que Guilherme de Moerbeke traduziu para o latim em 1278.

<sup>7</sup> Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857, republicado em *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin 1880.

mo no sentido de um alívio das emoções à base do emprego do termo na medicina como purgação ou remoção. Bernays ofereceu como tradução da parte discutida da definição aristotélica o seguinte: "mediante a (provocação de) piedade e medo, a tragédia realiza um alívio de tais afecções mentais (piedosa e medrosa)". Com isto, Bernays quis corrigir as discussões em três pontos. Primeiro, a noção de catarse deveria ser entendida não como expiação ou purificação religiosa, mas como tendo sido tomada do domínio da psicopatologia. A principal base para isso foi sua interpretação de uma passagem na Política VIII 7; segundo ele, não deveríamos abordar a noção de catarse teatral nem do ponto de vista moral, nem do ponto de vista hedonista, mas sim do ponto de vista patológico. A segunda correção estava estreitamente vinculada à primeira. Bernays observou que Aristóteles escreveu  $\tau\acute{\iota}$   $\tau\omega\upsilon\tau\omega$   $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omega$   $\iota\tau\alpha\rho\eta\lambda\acute{\iota}\alpha\tau\omega\upsilon$   $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\pi\omicron\lambda\iota$  e não  $\tau\acute{\iota}$   $\tau\omega\upsilon\tau\omega$   $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omega$   $\iota\tau\alpha\rho\omega$   $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\pi\omicron\lambda\iota$ ; e a razão disto consistia, aos seus olhos, que os  $\iota\tau\alpha\rho\eta\lambda\acute{\iota}\alpha\tau\omega$  ou "afecções mentais" indicam sentimentos de um estado crônico, de uma tendência de sofrer tais e tais emoções de modo pernicioso e excessivo e não somente os sentimentos que todos temos, como no caso dos  $\tau\tau\acute{\alpha}\sigma\tau\iota$ . Ora, compreende-se então melhor por que a catarse deve ser vista como um tratamento médico: ele opera a remoção não das emoções em qualquer um, mas das afecções mentais naqueles que têm um estado crônico emocional relativo ao medo e à piedade. Finalmente, Bernays limitou a ação purgativa da catarse trágica às afecções mentais de piedade e medo, -considerando que o genitivo plural  $\tau\omega\upsilon\tau\omega\tau\omega$  equivalia a  $\tau\omicron\upsilon\tau\omega$ , isto é, os sentimentos citados anteriormente (piedade e medo), já que, se significasse "de sentimentos de mesmo tipo", a definição ficaria indeterminada e inconclusa quanto ao seu objetos.

Estamos, assim, no âmbito de uma teoria homeopática da catarse num contexto tipicamente psicopatológico: exacerbando as emoções de piedade e medo com mais piedade e medo naqueles que têm cronicamente tais afecções, obtém-se finalmente sua remoção ou purgação. Bernays seguramente fez jus ao desejo de Goethe de separar a arte da moral, mas isto ao preço de colocá-la perigosamente sob a insígnia do patológico. Em relação a esta catarse homeopática para espectadores cronicamente afetados, deve-se observar que, se a aproximação proposta por Bernays entre catarse e purgação médica parece bastante esclarecedora, sua submissão, no entanto, a uma psicopatologia de certas afecções mentais é obviamente excessiva e fere o bom senso. Assim, S.H.Butcher, ao mesmo tempo que acolhia as investigações de Bernays, procurava retificá-las, considerando que a noção de catarse, em sua aplicação ao teatro, adquiria um sentido suplementar, pois "expressa não somente um fato de psicologia ou de patologia, mas <tam-

8 Pretendo discutir, no presente artigo, as duas primeiras correções; a última é indiscutível, não dependendo de alguma tese aristotélica, pois está fundada numa análise gramatical correta.

bém> um princípio de arte"<sup>9</sup>. Na mesma esteira, Ross reconheceu a contribuição de Bernays à interpretação da noção de catarse, mas observou que, no que diz respeito à catarse teatral, a doutrina aristotélica deve envolver três pontos sem por isto cair numa análise psicopatológica: (a) a catarse trágica busca o prazer estético advindo do alívio gerado em relação aos sentimentos de piedade e medo; (b) a linguagem é claramente médica e (c) a expressão, se parece significar a remoção das emoções e não somente da parte inferior delas, seguramente não pode significar a inteira remoção das emoções (pois nós devemos ter tais sentimentos em certas ocasiões). Não se trata propriamente de uma homeopatia para afecções crônicas, mas, antes, de uma remoção do excesso das emoções de piedade e de medo, o que vai ao encontro do senso comum<sup>10</sup>.

Creio que Ross tem inteira razão quanto a (a). O deleite em questão é certamente estético. Envolve, aliás, um tipo de conhecimento, que Aristóteles diz ser inferior ao conhecimento teórico, mas que está na base do prazer que temos na contemplação de obras de arte. O item (c) depende obviamente da resposta que dermos a (b), isto é, se tomamos o termo *Κάθαρσις* em sua acepção médica ou não. A despeito de ser a interpretação mais favorecida hoje, tentarei mostrar que há razões para se crer que talvez não seja o caso. Há basicamente três acepções que o termo pode tomar aqui. A primeira é a acepção médica de expurgo, remoção, evacuação, que está bem atestada nos textos médicos da época (assim como o expurgo mensal, a menstruação, mencionado freqüentemente por Aristóteles). A segunda é a acepção de purificação, ablução ou limpeza (a *lustratio seu expiatio* religiosa de Dionísio Lambinus, ou a *purificatio* moral, mas também, por exemplo, a limpeza da carne antes de ser cozida). A terceira acepção que nos interessa parece ser derivada desta segunda: *Κάθαρσις* é também utilizada no sentido de clarificação de um problema, de explanação de uma questão<sup>12</sup>. Vou tentar mostrar que há razões para sugerir a tercei-

<sup>9</sup> S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 11894,41911; Dover 1951, p.253.

<sup>10</sup> D. Ross, *Aristotle* (1923; 51949 (ed. revisada) Londres), p. 284.

<sup>11</sup> Um dos primeiros (e importantes) representantes desta interpretação é Agostinho. Com efeito, ele escreve em suas *Confissões* que, em sua juventude, "os espetáculos teatrais me desviavam, cheios de imagens de minha miséria e óleo para meu fogo. Por que é que o homem deseja sofrer, espectador de coisas trágicas e dolorosas que, porém, não quer sofrer, e a dor mesma é sua volúpia *Pois quanto mais é afetado por elas, tanto menos fica são de tais afecções* (nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est)" (*Conf. I U 2*). A passagem grifada supõe uma citação por parte de Agostinho do texto aristotélico tal que contenha a expressão ἰτ-ν τοιοῦτων ἰταθῶτων κάθαρσις; Agostinho interpreta a catarse a título de estar são, de remoção purgativa das emoções, simplesmente constatando que o efeito era o contrário do esperado.

<sup>12</sup> cf. Liddell & Scott, *Greek-English Lexicon*, p. 851. Eles dão ainda os sentidos de (iv) *poda* de uma árvore, (v) *separação* ou *limpeza* de grãos e (vi) *limpeza* da terra. A clarificação conceitual é vista como um caso de purificação; a catarse trágica é citada no interior da purgação médica.

ra acepção como sendo a boa acepção da catarse trágica em Aristóteles.

A principal passagem a ser analisada é aquela da *Política* em que Aristóteles menciona a catarse pela música (*Pal.* VIII 71341b32-42a27)<sup>13</sup> e que tinha servido de base para a tese psicopatológica de Bernays. À primeira vista, esta passagem favorece enormemente sua interpretação, mas acho que, em segunda leitura, a conclusão é diferente. O primeiro ponto que Aristóteles assinala nesta passagem é que a emoção, que em algumas pessoas é muito forte (e patológica), existe em todas, diferindo, porém, em grau. Exemplos destas emoções ou afecções são a piedade, o medo e o entusiasmo. Embora possam ocorrer sob forma crônica e excessiva em certas pessoas, o que importa é que ocorrem, como emoções, em todos nós, qualquer que seja seu grau, o que justamente vai garantir a aplicação generalizada da catarse (e não somente aos afetados cronicamente). O segundo ponto é que aquelas pessoas particularmente predispostas a emoções, portanto aquelas cronicamente afetadas, por exemplo, as pessoas afetadas de entusiasmo religioso, podem ser pacificadas por cânticos que exaltam a alma, *como se tivessem sofrido um tratamento médico e catarse*, ἐ:JOITEp iOTpEioS TUXÓVTOS KOI Κο8ópOEúJS (l342aIO-II)<sup>14</sup>. A proximidade do tratamento médico da noção de catarse claramente indica que devemos lê-la em sua acepção médica de purgação; e as pessoas às quais visa são as que têm não ITó8'l mas IT08lí~oTO em suas acepções técnicas. Isto obviamente favorece a interpretação sugerida por Bernays, e ele não hesitou em utilizar esta passagem para sua prova. A acepção médica está aqui expressamente atribuída ao caso da exaltação religiosa, que, com suas melodias sacras, provoca uma "contentamento inocente", xopà à13Ào13lís, assim como as melodias ditas catárticas; evocadas na linha b1S. Entre o caso das melodias catárticas e o das melodias sacras, Aristóteles faz uma digressão que ocupa as linhas b11-IS, na qual observa que os que estão repletos de medo e piedade e, em geral, todos os que sofrem uma afecção, assim como *todos os outros* (TOUS σ'οἶÀÀOUS, b13), na medida em que sofrem também cada uma destas emoções (por conseguinte, não só os que têm IT08lí~OTO, mas todos nós, que temos ITó8'l), devem passar pelo mesmo processo, e *a todos eles advém uma certa catarse, isto é, um alívio acompanhado de prazer* (ITāOI yíyveo8oí TIVO Kó8opOIV KOI Kouq>iÇeo801 ~Ee'Tí8ovfís, b14-IS). Bernays

<sup>13</sup> Sobre esta passagem, ver em especial W. L. Newman *The Politics of Aristotle*, 11902 Oxford at the Clarendon Press; Ayer 1986), vol.111, pp. 561-567.

<sup>14</sup> W. L. Newman (*op. cit.*, IU 564) toma o καὶ por explicativo, que forneceria o tipo de tratamento médico em questão (Κά8apolç, por remoção dos elementos estrangeiros, e não ΚÉVW0IÇ, que é a remoção completa do humor em excesso). Segundo Aristóteles, os pitagóricos foram os primeiros a fazer tal conexão: nv8ayopiKol. wç E<|ITJ ·AplcrTÓ~EVOÇ.Ka8ápOEI EXPWVTO TOÚ ~EV crw~aToç ò,à Tijç íaTpiKfjç. Tijç òe IIAAViiç òlà Tijç ~OVOIKfjç (frag. 24; Müller *FHG* 2 280; cito também por Newman, *op.cit.*, 1366 nota).

interpretou aqui também a catarse num sentido médico; e isto parece ficar assegurado pela expletiva,  $\text{KOI Kov} < \pi\acute{\iota}\zeta\epsilon\omicron\theta\omicron\iota \text{ IJE6'ijOOVI'is}$ , que, aparentemente, tem um sentido médico, retomando assim o mesmo para-alelismo apresentado na metáfora em a10-II, na qual catarse figurava juntamente com um tratamento médico para os patologicamente afetados.

Deve-se observar, no entanto, que a expressão  $\text{TIS Ká6opOIS}$ , "uma certa catarse", Significaprovavelmente aqui que a catarse não é a *mesma* em todos os casos<sup>15</sup>. Se a catarse envolvida nos cânticos sacros e catárticos é purgação médica, nada obriga que a catarse implicada na arte seja a mesma catarse médica. Ora, há um outro sinal de que não é a mesma. O expurgo médico está vinculado à produção de um "contentamento inocente". Numa passagem da *Ethica Nicomachea*, Aristóteles dá como exemplo de um "prazer inocente" aquele produzido por uma pessoa que provoca a sede para então saciá-la com prazer<sup>16</sup>. O prazer estético, no entanto, não pode figurar como este tipo de contentamento, pois seu deleite está intimamente vinculado à produção de um conhecimento, que, embora seja inferior ao conhecimento teórico, não deixa, porém, de ser um conhecimento<sup>17</sup>, o que faz com que não seja o caso de um mero contentamento inocente. Além disto, a expletiva

<sup>15</sup> É o que expressamente observa S. H. Butcher (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, p. 251 n.1). Ele aceita que a metáfora médica introduzida em a10-11 é mantida em b14-15 pelo termo  $\text{I}(\text{ov} < \pi\acute{\iota}\zeta\epsilon\omicron\theta\omicron\iota$  (p. 249 n. 2); mesmo assim, Butcher considera que Bernays não está autorizado a transferir sem quase nenhuma modificação a catarse da *Política* à *Poética*, pois, aplicada à arte, terá um sentido suplementar, o de "prover <estes sentimentos> de uma satisfação estética distintiva, purificar e clarificá-los passando-os pelo elemento da arte" (p. 255). A diferença não seria assim somente de grau, mas de tipo de catarse envolvida. W.L.Newman, após ter citado Butcher, comenta que "isto pode ser assim, mas não estou seguro que Aristóteles diga algo mais do que todos experimentam alguma purgação, embora a quantidade dela varie com o montante de emoção que cada um possui" (*op.cit.*, IU 566). Newman propõe uma variação somente de grau; um forte argumento em seu favor encontra-se nas linhas 1342'13-14, nas quais é dito que "os outros" terão catarse na precisa medida da quantidade de suas afecções. No entanto, dois argumentos nos fazem crer que Butcher tem razão. Primeiro: o tipo de prazer que acompanha é qualitativamente distinto, e o prazer guarda a distinção daquilo de que é prazer, sem poder alterar sua natureza (não há prazer bom ou ruim, mas atividade boa ou ruim que dá certo prazer); segundo: a menção expressa de Aristóteles que terá de examinar com mais detalhes a catarse na poética é um forte sinal que lá não se trata somente de grau quantitativo diferente, mas de natureza distinta.

<sup>16</sup> *EN* VII 15 1154b2-5.

<sup>17</sup> *Poet.* 4 1448b12-17: "causa disto é que o aprender não é agradável somente aos filósofos, mas igualmente aos outros, se bem que participem menos dele. Com efeito, é por isto que têm prazer os que olham imagens, pois ocorre que, contemplando-as, aprendem e raciocinam quem é cada uma, por exemplo que *este é fulano*". Aristóteles retoma o ponto na *Retórica* I 11 1371b6-10 "a imitação, como a pintura, a escultura, a poesia e, em geral, tudo que é bem imitado, <é agradável>, mesmo que o original não seja ele próprio agradável, pois não é o original que apraz, mas se faz uma dedução: isto é aquilo, de modo que resulta que se aprende algo".

Kal KouepíÇeo8a~1E8'TíõovÉnSão tem prioritária ou ulÚcamente um sen-tido médico. Na voz média, "ter alívio" é utilizado precisamente no sentido de tornar nossas afecções mais leves, mas isto não por intervenção médico-purgativa, mas pela compreensão do que estamos sofrendo: KOUepIÇeo8éa1 versão dia lógico-racional para os que têm emoções do que é feito de modo médico para os que têm afecções mentais crôlÚcas. Assim, Aristóteles escreve em seu tratado da amizade que "as aflições são aliviadas quando amigos compartilham nosso sofrimento"<sup>18</sup>, e isto não porque haja qualquer tratamento médico, mas porque ou bem sua companhia nos é agradável ou bem a consciência de sua solidariedade mitiga nossa dor.

O alívio, por conseguinte, não é médico, ou, pelo menos, não é necessariamente médico. Mas, no caso da arte, também não pode ser por uma companhia agradável ou por uma consciência da solidariedade, como ocorre na amizade real, já que se trata de uma imitação. O que ocorre propriamente na tragédia? Não creio que seja uma purgação, tampouco uma purificação acompanhada de deleite estético. Há um certo conhecimento envolvido na tragédia, que funciona mediante um alívio de nossas emoções, em função do qual um prazer nasce, o prazer propriamente estético. Penso que, para se compreender propriamente o que está aqui em jogo, é preciso ainda fazer três passos suplementares para além da interpretação da *Política* VIII 7, que parecia antes tudo resolver. O primeiro consiste em procurar que teoria estética poderia ser suposta como sendo a tese contra a qual Aristóteles reage, em particular neste ponto sobre a imitação trágica. Talvez a reconstrução desta teoria nos permita ver, por contraste, as peças que faltam na solução aristotélica. O segundo passo, por sua vez, reside na reconstrução da tese aristotélica sobre as emoções para verificar se o contraste produzido é esclarecedor e compatível com partes bem determinadas de seu sistema filosófico. O terceiro passo consiste na tentativa de compreensão do que seria então o conhecimento que a tragédia aporta - e, por consequência, que prazer nos proporciona. No resto deste trabalho, vou apresentar, em grandes linhas, o que me parece ser a resposta a estas questões.

É quase impossível evitar de propor de saída que Platão é o teórico contra o qual se bate Aristóteles. Em certo sentido isto é verdade, mas não nos interessa aqui. Com efeito, ao mostrar que a arte poética é um certo conhecimento, ao atribuir um papel positivo à imitação (não só natural e aprazível aos homens, mas também fonte de conhecimento), Aristóteles se insurge evidentemente contra o platonismo. Mas esta revolta é inevitável e total, pois Platão recusa qualquer papel positivo à arte e à imitação, restando-lhes tão somente uma função subservien-

<sup>18</sup> EN IX 11 1171<sup>a</sup>29-30: Kovq>iÇOVTOI yàp oi ÀVITOÚIIIEVOI ovvOÀYOÚVT(")V TWV q>iÁ(.,)V.

te, na medida em que estão sob a acusação de ilusão e engano. O problema de Aristóteles consiste em, ao dar à arte um estatuto positivo que lhe negava Platão, posicionar-se frente a outras teses que atribuíam também à arte um estatuto positivo, mas que a pensavam diferentemente. Todos estão contra Platão, mas seguramente não estão do mesmo modo contra Platão.

A filosofia de Platão, no entanto, fornece dois grandes temas para a análise aristotélica. O primeiro reside justamente na noção mesma de arte como imitação. A *μίμησις* em Platão tem como produto algo que é inferior em relação ao modelo. No caso das cópias artísticas, que têm por modelo um objeto dos sentidos, esta inferioridade transmite ao trabalho poético uma desvalorização que vai ser fortemente acentuada por Platão. No entanto, a *μίμησις* não está limitada à cópia de objetos sensíveis; ela ocorre também entre o paradigma e as coisas que imitam ou copiam este paradigma. Assim, na *República X*, os três tipos de cama ilustram dois casos de imitação: a idéia de cama, a cama que o artesão faz e a cama que pinta o artista ilustram, em suas relações, a imitação do paradigma pelo objeto real e a imitação do objeto real por uma mera ilusão<sup>19</sup>. Se o objeto real tem já bem menos realidade do que a idéia que ele copia, que é o que realmente existe, o objeto copiado pelo artista a partir do objeto real distancia-se maximamente da realidade, sendo assim percebido negativa e derrisoriamente por Platão. Platão mudou o nome da relação de cópia entre o paradigma e a coisa, denominando agora de *εἰκασίς* o que antes os pitagóricos chamavam de *μίμησις*<sup>20</sup>; o termo ficará então mais usado para o segundo caso de cópia, justamente aquele que, para Platão, distancia-se maximamente do real, perdendo-se para sempre na névoa do falso e do ilusório.

A segunda grande influência está na introdução da noção de *κάταρσις* para a análise da arte. A catarse já é conhecida pelos pitagóricos como uma prática de purificação da alma efetuada pela música<sup>21</sup>. Platão conhece este uso (cf. *Leis VII* 790c-791b) e o aplica à sua doutrina das partes da alma. Falando esquematicamente, Platão propõe a tripartição da alma numa parte racional, noutra que não é racional, mas que obedece à razão, e numa terceira que é avessa à razão. A relação que têm entre si é claramente a de subordinação e, do ponto de vista

<sup>19</sup> *Resp. X* 595a-598d. Nos termos da *República*, o deus recebe o título de criador, *κρῖντοῦ πρῶτου* (X 597d5); a primeira relação de cópia se dá em relação aos objetos reais; a segunda, destes em relação à pintura. Platão *ilustra* assim as relações de imitação; isto não o compromete com a existência de idéias de objetos manufaturados ou, pelo menos, não faz com que afirme que elas tenham o mesmo estatuto que as idéias de objetos naturais.

<sup>20</sup> *Met.* A 6 987b10-13: "Relativamente à participação, Platão mudou somente o nome; com efeito, os pitagóricos dizem que as coisas existem por cópia *κρίσεως* dos números, Platão por participação *εἰκασίας*, mudando o termo".

<sup>21</sup> Jámblico *Vita Pyth.* 110.

moral, a de eliminação ou restrição: as partes não racionais devem ser eliminadas ou fortemente restringidas em proveito da parte racional, em particular a *EITISUŃia*, a terceira e última parte. Ora, a esta parte, que é descrita como a parte "ruim da alma", mais precisamente, a emoção de temor que nela se origina<sup>22</sup>, Platão aplica o método de acrescentar uma agitação externa de modo a pacificar homeopaticamente a palpitação sem descanso que tal emoção provoca. Dentro deste esquema, um tal método não pode senão "ter muita coisa dita em seu favor" (*Leis VII 791b2*).

Aristóteles herda estas noções da escola platônica, mas modifica drasticamente o contexto de sua aplicação. Não há mais a carga fortemente negativa acoplada à noção de imitação; a arte imita, é verdade, mas com isto produz um certo conhecimento que, mesmo sendo inferior ao conhecimento teórico, tem valor e função próprios. Mais difícil é explicar por que Aristóteles mantém a noção de *Ká8apOIS*. A razão desta dificuldade reside no fato que a doutrina aristotélica das emoções é suficientemente sofisticada e complexa para não dar mais sentido a uma purgação ou mesmo purificação de um tipo de emoção. *BOÚATIOIS*, *8UŃÓS* e *EITISUŃia* não correspondem a tipos diferentes de alma, mas a espécies de um único gênero, o do desejo, do qual não faz mais sentido propor a purgação ou purificação em sua totalidade ou em parte.

No entanto, a noção de *KáTapOIS* não se limita ao seu uso purgativo ou purificativo; um terceiro sentido, o de esclarecimento ou clarificação, permite uma utilização bem aristotélica<sup>23</sup>: se toda emoção acarreta, como quer Aristóteles, uma alteração corporal em função de uma parte cognitiva que apreende algo a um certo título, o esclarecimento desta apreensão condiciona os movimentos da emoção. A piedade que sinto por alguém altera-se em função do reconhecimento que faço do mérito ou não desta mesma pessoa em relação ao castigo que recebeu ou que poderia ter recebido. A emoção não é monolítica, suas partes também se movem e podem tomar novos contornos. Ora, este terceiro sentido sendo compatível com a doutrina aristotélica das emoções, é plausível imaginar que as discussões sobre a natureza da arte (e da tragédia, em especial) tenham levado Aristóteles a manter a terminologia platônica, alterando-lhe o uso, a fim de enfrentar com mais força

<sup>22</sup> *Leges VII 790eS-9*: *OEII.laivEIV eOTiv ITOV TaUT' ál.l<póTEpa <das crianças e das bacantes> Tà ITá81I, Ka\ eOTI oEíl.laTa o,'eçlv <paúÁllv Tfis \jN)(fis Tlva.*

<sup>23</sup> Este terceiro sentido de esclarecimento intelectual pode ser tomado como um caso especial do segundo sentido, o de purificação (assim aconselham fazer Liddell e Scott). Não é preciso para meu argumento que o terceiro sentido esteja separado do segundo assim como este do primeiro; basta que, tomando-se o terceiro sentido como um caso especial do segundo, se mostre que este caso especial está na antípoda do uso segundo o primeiro sentido, do qual, porém, outros casos do segundo sentido estão bastante próximos. Este últimos casos são incompatíveis com a doutrina aristotélica das emoções, enquanto o caso especial de esclarecimento é compatível, e é precisamente este fato que me incita a destacá-lo dos demais.

teses que buscavam dar uma explicação positiva do fenômeno da arte, mas que Aristóteles não aceitava. Contra Platão, certamente, mas se utilizando dos instrumentos de Platão.

Não temos os documentos que nos permitiriam reconstruir satisfatoriamente as discussões havidas, mas felizmente um dos textos que nos foram transmitidos permite-nos talvez compreender em parte por que Aristóteles manteve o termo de *Ká8apOIS*, apesar de estar fortemente ligado a uma explicação da emoção que ele já tinha recusado. Refiro-me ao que se pode retirar como uma teoria da arte do *Elogio de Helena* de Górgias. O *Elogio* tem um interesse maior, que não cabe analisar aqui; resta que o § 9 pode ser tomado como base para uma teoria estética que, a meu ver, é bastante esclarecedora, por contraste, das intenções de Aristóteles. Górgias está interessado em mostrar o que estas coisas minúsculas que são as palavras podem fazer de grande e faz assim uma rápida análise da arte, em especial da tragédia. Ele inicia o § 9 escrevendo que considera e chama toda poesia "discurso que tem metro"; isto é a definição do objeto investigado. Górgias toma então temas que parece pertencerem ao mundo culto ateniense, tipo de lugar comum da erudição: a arte e em particular a tragédia têm uma relação privilegiada com os sentimentos de medo e de piedade. As expressões gorgianas são, no entanto, particularmente impressionistas: a tragédia diz respeito ao "arrepio de medo", *cppíKT] TTEpícpo13os*, e à "piedade lacrimajante", *EÀEOS TToÁÚoaKpus*. São os dois sentimentos privilegiados também na análise aristotélica da tragédia: medo e piedade. Somente, para Górgias, estes dois sentimentos são seguidos de um terceiro, o *TTó8os CPIÁOTTEV8íis*, o desejo que se compraz na dor e na lamentação, que poderíamos verter talvez por "uma estranha vontade de sofrer". E, uma vez provocada esta estranha vontade de se comprazer na dor, diante de ações felizes ou infelizes de pessoas desconhecidas ou distantes, a alma sofre, através da palavra, escreve Górgias, uma experiência própria, *íOlóV TI TTá8mIO Olà TWV ÀÓycuv ETTa8Ev 1Í YJUx!Í*.

Górgias apresentou seu *Elogio* como uma "brincadeira minha", *Él.lov TTaiyvlov (EHel. 21)*, mas seus leitores estavam longe de não levá-lo a sério, em particular Aristóteles. Com efeito, Aristóteles menciona seriamente o *Elogio de Helena* na análise das noções de voluntário e involuntário<sup>24</sup>; e, de certo modo, o tratado aristotélico do voluntário e involuntário pode ser visto como o primeiro grande ensaio de contra-ataque à desresponsabilização generalizada que se seguia como re-

<sup>24</sup> No final de *ENIU 1*, Aristóteles observa que é ridículo considerar que somos coagidos pelos objetos belos e prazerosos, sendo presas fáceis deles; isto é muito provavelmente uma referência ao quarto argumento do *Elogio*, segundo o qual Helena agiu involuntariamente porque estava sob a compulsão da beleza, capturada pelo amor.

sultado do *Elogio* gorgiano. Ora, no que diz respeito ao § 9, Aristóteles assinala expressamente no início de sua *Poética* (11447b16-20) que a poesia não pode ser definida como discurso que tem metro, pois, se assim fosse, Empédocles seria um poeta e não um filósofo. Isto parece fazer do § 9 um alvo preciso por parte de Aristóteles. Aristóteles e Górgias partilham uma tese muito difundida no mundo erudito ateniense: a tragédia diz respeito ao medo e piedade. Mas a consequência destas emoções privilegiadas do teatro são vistas diferentemente. Para Górgias, o resultado é um domínio que a palavra tem sobre o ouvinte, de tal modo que o espectador se compraz no sofrimento e tem o desejo de aí ficar: ῥόσος ἄορρEvSlís. Ora, para Aristóteles, através da palavra justamente estas emoções podem ser pensadas, refletidas e assim retiradas de sua forma oprimente, monolítica, na qual se apresentavam imediatamente, de tal modo que, sem serem removidas ou destruídas, elas são objeto de um alívio. Ao contrário do que sustentava Górgias, a palavra não nos coage a um comprazimento na dor, mas permite um alívio ao elucidar o contexto e o sentido destas emoções. A noção teatral de catarse parece-me assim dever ser entendida por contraste com a tese gorgiana do ῥόσος ἄορρEvSlís. Aristotélica é um aliviar da emoção acompanhado de prazer que consiste no esclarecimento discursivo do elemento cognitivo que constitui toda emoção, retirando-a do bloco monolítico e opaco em que inicialmente se apresenta.

Um sinal que o contraste é elucidativo reside no seguinte. Bernays pensou encontrar uma confirmação de sua tese psicopatológica da homeopatia catártica no fato de Aristóteles ter escrito ῥόρρUJO, afecção mental crônica, e não ῥόρρS, emoção, como objeto da catarse. É bem verdade que, num sentido médico preciso (que aparece na passagem da *Política*), a distinção é importante e deve ser ressaltada numa tradução; mas muito freqüentemente ῥόρρUJO é mero sinônimo de ῥόρρS, sem haver aí qualquer intenção de significação suplementar ou especial. Não parece haver nenhuma distinção significativa entre estes dois termos nesta passagem da *Poética* e até é razoável que não exista, pois, caso contrário, a catarse teatral se aplicaria somente a afecções crônicas que alguns têm e não a emoções que todos sentimos. Por outro lado, o uso aristotélico de ῥόρρUJO pode ser explicado se utilizarmos o *Elogio de Helena* como contraste. Com efeito, pelo medo arrepiante e pela piedade lacrimajante, a alma passa por uma experiência própria, que é a de ter o comprazimento na dor. Ora, a expressão de Górgias ἰοιόvTI ῥόρρUJO olà Tc:;)VÁÓyww Erra8Ev ÍÍ \VUxÍÍ. Contra o que sofre a alma segundo Górgias, Aristóteles escreve que a tragédia suscita pelo medo e pela piedade Tílv Tc:;)VTOIOÚTWV

<sup>25</sup> Assim, no *De Anima* I 1403<sup>a</sup>3ss, Aristóteles analisa a natureza das ἰτάσι (a3), usando também o termo ἰτάσιJa (e.g., all).

ITa6THIáTWV Ká6apOIV, a catarse dessas afecções. Não se trata assim de criar na alma uma afecção particular, o ITó60S q>IÁOITEv6lís, mas sim de, através de duas emoções privilegiadas, suscitar sua clarificação. Aristóteles é decididamente contra Górgias também no que diz respeito ao efeito da tragédia.

Traduzi aqui lí TWV TOIOÚTWV ITa6TJL..áTWV Ká6apOIS por "clarificação destas emoções", em detrimento das noções de remoção ou de purificação. A razão disto encontra-se na doutrina aristotélica das emoções<sup>26</sup>. Se estou correto, o ponto de Aristóteles contra Górgias consiste em dizer que a tragédia não produz uma afecção especial na alma através do medo e da piedade (que seria o comprazimento na dor), mas provoca um esclarecimento (tanto quanto possível) destas mesmas emoções. A palavra não coage, segundo Aristóteles; ela esclarece, ao contrário do que pensava GÓrgias. Para se entender isto é preciso recorrer à doutrina aristotélica das emoções. Aristóteles ana-lisa as emoções como algo complexo, que contém obviamente uma parte físico-emocional, ligada a certos órgãos corporais (que sofrem certas alterações em função das emoções), mas que contém também uma parte cognitiva, sem a qual a emoção não ocorre e em função da qual a emoção altera mais ou menos fortemente os órgãos corporais correspondentes. Assim, Aristóteles define o medo como uma dor ou inquietação provenientes da imaginação de um mal iminente que possa causar destruição ou dor<sup>27</sup>; o naturalista analisará as modificações corporais provocadas por tal emoção, o homem de letras porá em relevo a imaginação da dor ou da destruição envolvida nesta afecção<sup>28</sup>. Não basta que algo presente possa causar destruição ou dor; é preciso que seja considerado por alguém como podendo ter tal efeito. Aliás, nem é necessário: alguém pode ter um medo meramente imaginário, sem que nada exista que possa objetivamente ser causa iminente de dor ou destruição. E, contrariamente, algo altamente destrutivo ou doloroso pode ser iminente sem que alguém tenha medo: basta para isso que não creia que seja destruidor ou causador de dor.

A emoção é assim algo complexo em que o elemento cognitivo tem um papel preciso a desempenhar. É tese aristotélica que a emoção não é razão, mas é também tese aristotélica que a emoção não pode ser avessa à razão. Em outros termos, embora uma emoção possa estar privada de razão, toda emoção é tal que tem de poder ser acompanhada de razão. E a causa disto é que a emoção tem sempre um

<sup>26</sup> A este respeito, ver especialmente W. Fortenbaugh, *Aristotle on Emotion*, Duckworth Londres 1975.

<sup>27</sup> *Rhet.* II 5 1382<sup>a</sup>21-25.

<sup>28</sup> *De Anima* I 1 403<sup>a</sup>3-25, que se conclui pela afirmação que Tā ITáSII ÁOYOI évuÁoi EIOIV, "as emoções são noções na matéria", isto é, sua descrição ou definição envolve inevitavelmente a referência à matéria (no caso, às alterações corporais).

elemento cognitivo em sua formação: algo é considerado de um certo modo, sem o que não há nenhuma emoção. Ora, este elemento cognitivo pode ser trabalhado. Não se pode deixar de ter emoções, mas nossas emoções podem variar, quanto ao seu aspecto cognitivo, de uma imaginação cega aos fatos a uma apreensão sensata dos eventos. Ou mesmo pode-se erradamente crer jamais sofrer (e portanto não ter medo), como os que estão repletos de riqueza e boa fortuna (e que de tornam por isso desdenhosos e ousados) ou aqueles que crêem ter já sofrido tudo o que se pode sofrer (e não têm mais assim nenhuma esperança de salvação quanto ao objeto de inquietação). O caso é que, a partir do elemento cognitivo constitutivo da emoção, pode-se qualificar a apreensão envolvida e assim trabalhar a própria emoção. O medo, diz Aristóteles, nos torna deliberativos<sup>29</sup>; a deliberação é o procedimento racional de esclarecer uma situação de ação mediante o sopesar das vantagens e desvantagens em função das circunstâncias nas quais o agente se encontra.

Vejamos a definição aristotélica de piedade: "é uma dor diante de um mal visível destrutivo ou penoso que toca a alguém que não merecia e que se pode imaginar que se venha a sofrer (ou alguém dos seus), e isto quando o mal parece próximo"<sup>30</sup>. Ela está intimamente ligada ao medo (com respeito a outrem, enquanto o medo propriamente concerne a nós ou a um dos nossos) e, assim como toda emoção, tem uma parte cognitiva: se se considera que alguém merece tal sofrimento, não se tem piedade de que o sofra; a piedade é sentida quando se considera, correta ou incorretamente, que alguém não merecia um mal destruidor ou penoso. Há assim um processo de clarificação por que pode passar essa emoção: pode ser corrigida ou alterada em função da correção ou alteração quanto ao mérito da pena, quanto ao tipo de mal, quanto à ocasião em que se apresenta. Tomemos agora o caso de Antígona. Muito claramente, o mal por que passa é destruidor: ela está condenada à morte sem nenhuma glória. Nós devemos ter muita piedade dela, ou melhor, deveríamos, se de fato se verificar que ela não merecia o castigo que lhe é imposto, e o grau de piedade variará em função do reconhecimento que dermos ao caráter não merecido do castigo. Ora, a própria Antígona pretende apresentar-se como satisfazendo plenamente as condições para ser objeto de piedade, pois declara que tudo o que faz (a saber, dar sepultura a Polinice) o faz piamente, *COla rravovYTíaaaa* (v.74). Mas nada é tão claro assim nos assuntos humanos. Sófocles destila lentamente uma certa dúvida sobre o merecimento ou não de um castigo por parte de Antígona. Já nestes versos em que declara suas pias intenções a

<sup>29</sup> *Rhet.* II 5 1383<sup>a</sup>6-7: ὁ γὰρ <πό13ος 130UÀEUTIKOVS ἴOIEI.

<sup>30</sup> *Rhet.* II 8 1385b13-16.

Ismênia, ronda o espectro de algo diferente. Antígona declara, com efeito, que será belo a ela morrer fazendo isto, visto que irá fazer *querida com ele, com o querido*, καὶ ὄν -ΟΙ ΤΟΥΤΟ ΙΤΟΙΟΥΟΙJ 8avEiv / cpiÁ1] PH' aúTou KEíoo~ΟΙ. cpiÁOU pÉTa (vv.72-73). Há um sentimento que há aqui algo a mais do que pias intenções: a relação é tanto a relação dentro da família como a amizade com outras pessoas, mas também a relação amorosa, e o espectro do incesto que ronda tão terrivelmente a casa dos Labdácidas parece aqui infiltrar-se definitivamente. Sófocles irá elaborar habilmente esta ambigüidade, sempre deixando a entender - sem jamais afirmar explicitamente - que, por trás das ações de Antígona, também age o impulso amoroso, e isto não meramente a despeito de suas intenções, mas constituindo o próprio âmago de onde ela retira suas forças inesgotáveis!<sup>3</sup> A expressão mesma da pia intenção de Antígona é ambígua: ITavouPYEiv quer dizer primeiramente fazer tudo para obter algo, mas também significa enganar, trapacear para obter um certo resultado<sup>32</sup>, e Aristóteles dá a ITavoupyía como termo geral da deliberação sobre meios para obter fins que não são morais (EN VI 13 1144<sup>327</sup>), que se opõe assim à prudência, que é a habilidade de encontrar os melhores meios para os fins que são bons.

Aliviar as emoções pode assim significar torná-las mais complexas, mesmo obscuras, isto é, tornar incerta e hesitante a parte cognitiva que antes reconhecia sem sombra de dúvida que alguém merecia ou não merecia tal tratamento: o teatro faz esta clarificação no sentido de pôr em cena personagens que agem em função de certos contextos em vista dos quais os espectadores têm não somente certas emoções (as de medo e piedade), como também recebem um relato poético que busca retrair em sua singularidade o fundamento destas emoções<sup>33</sup>. Antígona parecia ser uma santa menina, quase

<sup>31</sup> É o que parece depreender-se do verso 875, "a paixão de que eras conhecedora te destruiu", οε 8'ΟιitÓYVWTOS WÁEO' ópyá, também com a sutileza que ópyá (na forma dialetal) soa muito mais próximo de ópyá-w (amadurecer ou intumescer, em particular dos órgãos sexuais) do que ópyí em jônio-ático. O emprego de ΟιitÓyovoS no verso 821 para Antígona vai na mesma direção, acentuando que não se trata da mera repetição e uma falha ancestral (como queria o mito), mas de uma decisão própria, cuja responsabilidade reside nela própria (a respeito do uso deste termo, cf. Plutarco *Amatorius* 755b #11, a propósito de Ismenodora; para a consciência das personagens em Sófocles, ver H. Diller *Über das Selbstbewusstsein der Sophokleischen Personen*, *Wienerstudien* 1956 LXIX pp. 70-85).

<sup>32</sup> Sobre ITavouPYEiv na tragédia grega, ver B. Knox, *The Heroic Temper*, University of California Press 1964, p. 93: "há sempre a sugestão de trapaça e mentira". Knox menciona por exemplo o engano de Neoptolemos (*Philoc.* 927) e o assassinato de Agamênon (*Elec.* 1387).

<sup>33</sup> Muito se discutiu a propósito de quem sofre a catarse e sobre que alteração a ilusão teatral (visto que é encenação) inevitavelmente introduz nas emoções em questão. Creio que a resposta mais sensata consiste em dizer que, segundo Aristóteles, é o espectador quem é afetado pela catarse. As emoções de medo e piedade têm em suas características a iminência e a proximidade do evento (Aristóteles

um mártir cristão<sup>34</sup>; a verdade é um pouco mais complexa e muito provavelmente menos edificante. Conformemente às modificações de nossa compreensão do que faz Antígona, altera-se a emoção correspondente ao que lhe ocorre. Creio que é este o sentido da "certa catarse" que é efeito da tragédia; trata-se de um "aliviar" das emoções no sentido de trabalhar internamente, em sua singularidade e em seus avatares, a parte cognitiva que compõe toda emoção e em função da qual nós sentimos algo de uma certa maneira. Ou, em outros termos, fazer depender claramente nossa emoção da compreensão que temos das ações representadas e não o contrário: longe de ser um ΤΩΣΟΣ >ÀΟΤΤΕVΣÍΣ, trata-se de um esforço para elucidar internamente os labirintos da paixão<sup>35</sup>. Dos

expressamente assinalou isto; o medo concerne um mal imaginado como penoso ou destruidor e *iminente*; a piedade diz respeito ao mal visível penoso ou destruidor de outrem que não o merece, tudo isto estando *próximo*). Ora, em ambos os casos, o teatro pode suprir as outras marcas do medo e da piedade, mas é incapaz de suprir as duas últimas, a menos que os espectadores se prestem ao jogo de representação, isto é, considerem que estejam na iminência e na proximidade do que está se passando, qualquer que seja o período ou a região a que pertençam as personagens em questão. Feita esta concessão, a ilusão teatral pode operar plenamente seus efeitos nos espectadores. O teatro é assim mais fortemente ilusório do que a pintura, em relação à qual a distância permanece sempre presente (cf. *De An.* III 3 427b21-24: "quando formamos opinião que um objeto é terrível ou amedrontador, sentimos imediatamente a emoção correspondente, assim como quando o objeto é reconfortante; na imaginação, porém, nos comportamos como se contemplássemos em quadros objetos terríveis ou reconfortantes").

<sup>34</sup> R. Jebb, *The Antigone of Sophocles*, Cambridge 11902, p. XXI: "a situação na qual Antígone foi posta por Creonte é análoga à do mártir cristão sob o Império romano"; contra, ver A. Lesky, *Zwei Sophokles-Interpretationen*, Hermes 80 1952, pp. 91-105.

<sup>35</sup> Jonathan Lear (*Katharsis, Phronesis* 1988 XXXIII pp.297-326), que se apresenta como um anti-cognitivista, atacou a tese (muito difundida) segundo a qual a catarse faz uma educação das emoções, alegando que (i) um homem virtuoso experimenta a catarse trágica, embora não tenha necessidade de educação; (ii) a passagem da *Política* distingue claramente entre música educativa e música catártica; (iii) há um sentido fundamental em que a tragédia não suscita as respostas próprias aos eventos, pois dela deve originar-se um prazer que, na vida real, não pode ser ocorrer (não há nenhum prazer em ter piedade de outrem); (iv) finalmente, a interpretação da catarse como educação das emoções não explica o prazer peculiar que ela provoca. Lear tem razão ao opor-se à tese da educação sentimental. Deve-se dizer que a educação moral é um efeito secundário e possível da catarse trágica, mas não é seu efeito próprio; a catarse visa propriamente a um certo conhecimento, o da paixão humana em seus meandros intelectuais. Conhecer os meandros da paixão não é a mesma coisa que educar-se moralmente. Ao homem (virtuoso ou não) é apresentado um caso humano em sua riqueza, complexidade e obscuridade de agir; como as ações são singulares, ele tem muito a ganhar assistindo à peça. Ele ganha um "deeper insight" na natureza humana, e isto é bem a causa do prazer cognitivo que tiramos da tragédia. Lear admite que catarse trágica e educação moral estão em estreita conexão, simplesmente recusa a redução da primeira à segunda, no que está correto. No entanto, pode-se defender a tese da catarse como clarificação das emoções sem por isso proceder à alegada redução. Quanto à objeção (ii), deve-se observar que a grande diferença entre a música e o teatro reside no fato que este último pode servir-se da música, mas é fundamentalmente um relato por personagens, portanto

três sentidos listados anteriormente de catarse, o terceiro, o de clarificação de um problema ou explanação de uma questão (no caso, prática), parece-me ser o sentido próprio da catarse trágica em Aristóteles.

Na leitura de Bernays, deve-se entender por catarse a remoção de emoções no sentido de afecções patológicas que são extraídas, expelidas ou, pelo menos, pacificadas provisoriamente; a expressão "catarse destas afecções" deve ser tomada no sentido de um genitivo objetivo. Tal como Butcher quer ler a passagem, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, de uma catarse da qual as afecções

são o <sup>36</sup> sujeito. Em sua interpretação, trata-se da purgação ou purificação da piedade e do medo da vida real mediante a eliminação do elemento mórbido (Τὰ Ἀντιοικτὰ), que é uma certa dor que surge, segundo ele, do egoísmo que se anexa a estes sentimentos na vida reapa<sup>7</sup>. É o que pode ser removido, pois ele abandonou a patologia de Bernays e não pode, obviamente, propor a remoção das emoções (a insensibilidade é, com efeito, um efeito <sup>38</sup> pior do que o domínio cego das paixões); resta, assim, um elemento mórbido que pode estar anexado a estas emoções (embora não necessariamente, nem no homem virtuoso). Não creio, no entanto, que se

uma fala, um discurso e uso da razão, o que justamente nos obriga a pensar diferentemente a catarse simplesmente musical e a catarse trágica. A objeção (iv) merece também uma consideração especial. Para Lear, o prazer que tiramos da tragédia não é primariamente o que advém de algum tipo de conhecimento produzido. Um anti-cognitivista não supõe que não haja conhecimento envolvido no prazer trágico, somente ele nega que o prazer cognitivo possa ser identificado com o prazer trágico. Distinguindo entre educação moral e conhecimento dos sentimentos, creio que se deve dizer, no entanto, que, para Aristóteles, o âmago do prazer estético que a tragédia nos aporta está no conhecimento mais fino dos meandros das emoções; nada impede, porém, que a este deleite acrescentem-se outros, assim como Sófocles aperfeiçoou a cenografia ao mesmo tempo que sofisticou o diálogo das personagens. O fato é que a mera cenografia sem aquele deleite cognitivo é teatro meramente pela semelhança da forma exterior.

<sup>36</sup> O verbo Καταίρειν toma acusativo seja (a) do objeto a ser expelido (Τὸ Ἰερίττω. ἢ τὰ Ἀντιοικτὰ), seja (b) do objeto que é purgado por tal processo de remoção (o homem, a alma etc). O substantivo Κόρασις é seguido de um genitivo com sentidos correspondentes: (a\*) remoção dos Ἀντιοικτὰ (genitivo objetivo) e (b\*) catarse Τοῖς ἀντιοικτοῖς (genitivo subjetivo, que exprime a pessoa ou a coisa que é o sujeito no qual a remoção toma efeito). Bernays supõe o sentido (a\*); Butcher sustenta o sentido (b\*) (ver Butcher, *op. cit.*, p. 253 n. 1).

<sup>37</sup> Nesta linha de interpretação, Nicole Loraux publicou um Quêionário sobre o efeito da tragédia a título de uma abertura a outrem em nome da idéia de humanidade, quebrando as referências estreitas do espectador individual e da cidade antiga como o último pólo de referência público (ver *A tragédia grega e o humano*, em *Ética*, ed. Adauto Novaes, Companhia das Letras São Paulo 1992, pp. 17-34).

<sup>38</sup> EN II 11 1119<sup>a</sup>5-10: "pessoas que são deficientes em prazeres e que têm menos prazer do que deveriam ter não são muitas, pois tal insensibilidade não é humana; na verdade, até os outros animais distinguem as comidas, tendo prazer com algumas e não com outras; e, se alguém não tem prazer em nada ou não prefere nada a nada, ele está longe de ser humano".

possa tomar a sério a metáfora de uma remoção das emoções ou de uma parte delas, mesmo a título de purificação: a emoção é algo complexo em Aristóteles cujas partes parece serem objeto não de extirpação ou purificação, mas de esclarecimento. Nem é preciso desqualificar o espectador para que ele possa ser objeto de uma catarse; ao contrário, Aristóteles tem o bom senso de dizer que quanto mais saber tem (teórico e prático, portanto também a prudência), mais pode contemplar a tragédia e mais refinado será seu prazer. A interpretação da catarse por *purificação* tem também a desvantagem de compreender a relação entre ética e estética a título de uma dependência da última pela primeira, pois só se pode compreendê-la como purificação *moral*; ora, apesar de haver uma conexão inevitável entre ética e estética, a subordinação da estética à ética parece estar além do que Aristóteles sugere. No entanto, se entendermos catarse trágica no sentido de clarificação, pode-se compreender que a tragédia suscita uma explicitação da emoção ao desfazê-la em suas partes e pôr toda a sua atenção no recorte de sua parte cognitiva. Isto não só é compatível com a doutrina aristotélica das emoções, como parece oferecer também uma interpretação do prazer estético provocado por uma tragédia. Aristóteles insiste em que o prazer estético está intimamente ligado a um conhecimento que ganhamos na contemplação de obras estéticas. Assim, na contemplação de imagens, nós temos um prazer ao reconhecer nesta imagem fulano e beltrano naquela outra, mesmo que as imagens retratem pessoas extremamente feias<sup>39</sup>. Aristóteles escreve mesmo que é através de um silogismo que advém o prazer estético na contemplação das imagens<sup>40</sup>. Ora, o prazer estético que a tragédia provoca consistirá em algo mais complexo do que reconhecer fulano aqui, beltrano ali: consistirá em trabalhar os meandros da consideração de algo a um certo título que é parte constitutiva de toda emoção. Ao tornar mais sutil, fina e delicada a consideração de algo a um certo título que é parte constitutiva da emoção, ao esposar seus contornos variados e mutáveis, a tragédia nos dá *eo ipso* um deleite próprio, a saber, o de apreender em sua riqueza, flexibilidade e freqüentemente aspereza os labirintos da ação humana. Não se trata de purificar algo, menos ainda de remover ou de purgar, mas de conhecer com mais fineza e precisão a anatomia de uma paixão<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Prazer estético das imagens consiste no reconhecimento de tal imagem como imagem de tal pessoa: cf. *Poet.* 4 1448b12-17 e *Rhet.* I 111371b6-10 (citados na nota 14).

<sup>40</sup> O termo *ovÀÀoy,ÇEo80l* comparece em *Poet.* 4 1448b16 e em *Rhet.* I 111371b9 lê-se *ovÀÀoyio-ós*.

<sup>41</sup> Aristóteles parece assim fazer depender o prazer estético da produção de um certo conhecimento. Aristóteles distingue explicitamente entre conhecimento teórico e prático; o que caracterizaria o conhecimento estético, que está na base do prazer estético? O conhecimento teórico diz respeito ao necessário e se distingue assim dos outros dois, que têm por objeto o contingente. O conhecimento prático concerne

Endereço do Autor:  
UFRGS  
Caixa Postal, 15.055 91501-  
970Porto Alegre - RS

proposições do tipo "A é <bom, ruim> para o fim F nas circunstâncias C para todo X", que pode ser considerado como a estrutura de base da regra prática em Aristóteles. O conhecimento estético parece ter a estrutura "X fez A nas circunstâncias C com o fim F", o que o aproximaria mais do conhecimento histórico do que do conhecimento prático (exemplo de conhecimento histórico: "o que Alcibiades fez ou o que sofreu", *Poet.* 9 1451b11). No entanto, apesar de afixar nomes próprios, o conhecimento estético visa a "que coisas tal tipo de pessoa diria ou faria plausível ou necessariamente" (9 1451b8-9.) Ele é assim um conhecimento mais filosófico do que a história (9 1451b5-6.) Mesmo assim, é inferior ao conhecimento filosófico: é o que deixa entender *Poet.* 4 1148b12-15. A expressão usada é  $\beta\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$ , no sentido que homens não filósofos também têm no conhecimento muito deleite, mesmo que tomem pouca parte dele. A conclusão é que o conhecimento estético é inferior ao teórico; o mesmo pode ser dito referente ao conhecimento prático, que tem certas exigências que não podem ser cumpridas por quem participa pouco do conhecimento (ver, por exemplo, *EN VI* 8-9). O exemplo dado a seguir é um conhecimento bem simples, que já produz, no entanto, prazer: eu reconheço nesta imagem fulano, naquela beltrano, e tenho um prazer cuja causa é este reconhecimento. O conhecimento que a tragédia aporta não precisa ser tão simples, nem precisa envolver um reconhecimento deste tipo (há tragédias com personagens inteiramente fictícias), e muito provavelmente é bem mais complexo. Usando nomes próprios, a tragédia põe em cena personagens não para imitar caracteres, mas para compreendê-los em função de suas ações (*Poet.* 6 1450<sup>a</sup>19-21, lendo o *TE*  $\epsilon\pi\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$  com o *Parisinus* 1741). Deste modo, ela fornece uma visão mais fina e sutil da condição humana. É mais sofisticada: "na arte, quem erra voluntariamente é preferível <a quem erra involuntariamente>" (*EN VI* 5 1140b23), ao contrário do que ocorre na ação real; Sófocles será mestre do discurso teatral enganador. A arte tem também uma relação estreita com o acaso (que não pode ser objeto de conhecimento teórico): Aristóteles cita com aprovação o dito de Agathon, "a arte ama o acaso e o acaso, a arte" (*EN VI* 4 1140<sup>a</sup>19-20). Quaisquer que sejam seus traços, porém, deve-se notar que é este conhecimento que é causa do prazer que temos quando contemplamos obras de arte, pelo menos segundo Aristóteles. Isto não reduz a arte a um tipo de conhecimento, mas faz com que o fundamento do prazer estético se encontre num certo conhecimento, ligando para sempre arte e conhecimento. E este prazer não é seguramente  $\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\nu$ , como no caso dos cânticos religiosos e purificadores.