
EUDORO DE SOUSA E A *POÉTICA* ARISTOTÉLICA

Claudia Pellegrini Drucker

Resumo

A tradução souseana da *Poética* faz parte de um esforço de interpretação da poesia na Grécia antiga como discurso sobre o divino. Aristóteles sobressai dentro da história da consciência filosófica e religiosa grega como erudito, historiador e filósofo. Sem aderir a uma visão dionisíaca de mundo, o filósofo a apresenta como uma forma possível de doação do mundo.

Palavras-chave

Tragédia, Dioniso, diacosmese, mito, imitação

Claudia Pellegrini Drucker é professora adjunta III da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Fenomenologia, atuando principalmente nos seguintes temas: fim da tradição, ser, estética, fenomenologia e filosofia da história.

Há motivos para traduzir a *Poética* para o português e para não traduzi-la. A consideração pela autoridade do autor, a intenção de democratizar do conhecimento ou de elevar o perfil da cultura lusófona, ou até mesmo a simples compulsão ao rigor histórico justificam que alguém se ocupe desta tarefa. Por outro lado, a reputação da *Poética* como cânone do estilo terminou com o século XVIII. A partir daí começa a época em que ela é tomada como documento de história literária e de erudição, mas não de forma consensual. Quanto à sua importância para a compreensão da Metafísica, da Lógica ou da Ética aristotélicas, não conheço nenhuma obra de comentador em que se sustente a hipótese de a *Poética* ser especialmente relevante. Permanece um tratado tardio e um tanto à parte dentro do *corpus*. Isto para não mencionar o problema simplesmente insolúvel, do ponto de vista puramente textual, da definição de catarse ou purificação. A doutrina aristotélica sobre o objetivo da tragédia é uma cuja explicação autoral se perdeu - definitivamente, ao que o estado atual das fontes indica.

Contudo, sempre se pode sustentar que a *Poética*, como a conhecemos, é o sinal de uma reflexão cujos vestígios continuam a viver e a nos tocar com uma força que não se esgota. Eudoro de Sousa dá justificativas filosóficas para a sua tradução comentada da *Poética*, publicada em 1951 pela primeira vez.¹ Importa pouco que o seu autor seja classificado habitualmente como helenista. Já não soa estranho quando se afirma que há um entrelaçamento de problemas filosóficos e filológicos, sempre que tocamos nas questões mais essenciais a respeito da Grécia antiga e da relação que devemos ter com ela. No caso de Eudoro de Sousa, trata-se também de refletir sobre o lugar ocupado pela tragédia dentro da trajetória da cultura grega lançando mão tanto dos recursos das ciências históricas como da Filosofia. As observações que se seguem não pretendem identificar, de modo suficiente, a contribuição específica de Eudoro de Sousa aos estudos clássicos e à discussão literária e filosófica sobre a tragédia grega e sobre a *Poética*. Identificam apenas as três linhas principais do seu projeto: o levantamento e

¹ A bibliografia compilada por Fernando Bastos assinala as seguintes edições da tradução souseana da *Poética*: a de 1951 (Lisboa: Guimarães), com introdução e índices; a de 1966 (Porto Alegre: Globo), com prefácio, introdução, comentário e apêndices, e a de 1986 (Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda), com prefácio, introdução, comentário e apêndices. Cf. Bastos, Fernando. *Mito e filosofia. Eudoro de Sousa e a complementaridade do horizonte: sobre uma ontoantropologia*. Brasília: Editora da Universidade, 1992, pp. 104-5. Do enorme aparato crítico que acompanha a tradução só o glossário é bem conhecido entre nós, por ter sido publicado, junto com tradução souseana, na primeira versão da coleção *Os pensadores*, de 1973 (São Paulo: Abril), e por o índice onomástico souseano constar hoje da tradução de Pietro Nasseti para a Martin Claret, ainda que sem o devido crédito.

discussão das fontes históricas sobre a tragédia e sobre Aristóteles enquanto historiador, a inserção da *Poética* no contexto do pensamento aristotélico e, finalmente, a reflexão sobre o lugar de Aristóteles dentro do horizonte mais amplo que o une à própria tragédia –a saber, a história da consciência filosófica e religiosa grega.

1. O nascimento da tragédia: um problema aristotélico

Aristóteles ainda é o principal historiador da literatura antiga, entre outras razões por ser nossa fonte principal sobre a origem da tragédia, uma origem já distante no século em que a *Poética* foi escrita. O fato de Aristóteles estar tão sozinho o torna, dependendo das inclinações do estudioso, relevante ou questionável. A tradução souseana das linhas 1449a 9-15 e 1449a 19 enuncia:

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. ... Quanto à grandeza, tarde adquiriu o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico (διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσπνύθη).²

A afirmação principal é que o tom elevado e austero da tragédia ática teria sido o resultado de uma evolução que deixou para trás um início rude e cujos vestígios já estavam perdidos. É para nós impossível saber exatamente a que e a quem Aristóteles se refere quando menciona o nascimento da tragédia a partir de um princípio improvisado, ou a aquisição tardia do estilo elevado e a transição pelo elemento satírico (*tò saturikón*), “isto é, grotesco”, na interpolação explicativa acrescentada pelo tradutor. Perdeu-se a indicação do ditirambo tosco de que Aristóteles fala (e sobre o qual ele também é a fonte principal). Outros depoimentos, com raras exceções, dependem do próprio Aristóteles.³ Cabe ao seu capítulo 4 ter esboçado as direções do debate posterior.

² Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002, p. 108.

³ Compilações dos materiais sobre este assunto são o aparato crítico que acompanha a tradução souseana e, muito mais citado e conhecido, o livro de Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: University Press, 1927.

A primeira é a incongruência aparente entre o início tosco --que no tempo de Ésquilo, Sófocles e Eurípides já fora esquecido-- e o apogeu. À primeira vista, as evidências não estão do lado de Aristóteles, no sentido em que nada parece mais distante de Ésquilo ou Sófocles do que o grotesco. A segunda é a alusão ao culto dionisíaco na origem da tragédia, tanto pela via da poesia coral (o ditirambo, inicialmente tendo por tema o louvor a Dioniso) quanto pela via do elemento satírico. Ao ler estas linhas, é difícil não associá-las a uma tradição antiga que insere os sátiros no séquito dionisíaco e encontra aí as primeiras apresentações teatrais. No século VI tardio, porém, de onde datam as referências mais antigas a ter sobrevivido até o nosso tempo, não temos referências ao momento em que o sátiro se transforma em homem-bode, seguidor de Dioniso e integrante do coro primitivo, nem Aristóteles explicita quais foram as suas. Finalmente, a pergunta sobre o nascimento da tragédia é também a pergunta se o início tem ou não uma importância decisiva: em que sentido um relato sobre as origens é relevante?

Decerto, há explicações para o começo da tragédia que passam completamente ao largo da “hipótese dionisíaca”, como aquela que o localiza no culto fúnebre aos heróis.⁴ Há quem considere a decisão de um único homem, Pisístrato, o motivo pelo qual a grande Dionisíaca (a festa dedicada pelos atenienses a Dioniso em janeiro) se tornou a data dos concursos de tragédias (c. 560 a.C.). Não haveria nenhuma razão intrínseca para unir os dois eventos.⁵ Ou, ainda, a maior parte da enorme literatura sobre a tragédia grega no século XX simplesmente trata o problema do início como isolado e secundário para a elucidação da tragédia, concentrando-se a análise das obras que chegaram até nós como mais bem fundamentada.⁶ Este procedimento Eudoro de Sousa chama “positivista”, sem absolutamente lhe negar os direitos.⁷ A maior objeção a Aristóteles é, portanto, que ele está sozinho ao tentar reunir no séc. IV provas de um passado então já perdido, e até mesmo este esforço é questionado por alguns. A tradição que associa os homens-bode a Dioniso e todos estes às primeiras representações teatrais

⁴ Ridgeway, William. *Origin of Tragedy –With Special Reference to the Greek Tragedians* (1910), reimpresso por Kessinger Publisher.

⁵ Else, Gerald. *Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Nova Iorque: Norton, 1965, p. 49.

⁶ von Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich. *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907, p. 107.

⁷ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 77

é posta em dúvida, por absoluta falta de fontes diretas. Embora esteja no centro da obra famosa de Nietzsche, exige basicamente uma interpretação dos testemunhos dos gramáticos.⁸

Muitos concluem que não vale a pena insistir no tema das proto-origens da tragédia. As objeções mais frequentes ao capítulo 4 podem ser resumidas da seguinte forma: “as declarações famosas de Aristóteles dificilmente remontam a evidências documentais do século VI tardio. E, de qualquer modo, não há razão pela qual uma instituição complexa, em desenvolvimento contínuo, encontraria sua melhor explicação mediante um relato das suas origens”.⁹ As alternativas parecem ser: ou Aristóteles distingue-se entre os eruditos, apesar da estranheza que seu testemunho desperta, ou sua credibilidade como historiador pode ser questionada.

O que deveria ou não ser considerado uma refutação do capítulo quatro é um assunto impossível de abordar aqui. Dependendo do intérprete, a solidão do filósofo depõe a seu favor ou contra ele. O que são uma evidência e contra-evidência empíricas, em se tratando de estudos antigos, é uma discussão recorrente. Por ora, será apenas afirmado que as evidências tampouco desdizem o capítulo quatro para além de qualquer dúvida. Ver-se-á que, ao oferecer a sua resposta, Eudoro de Sousa não se atém a estes termos, mas tenta dar o devido crédito aos dois partidos. Para tanto, reclama uma “fenomenologia” da tragédia e encontra em Aristóteles o seu prelúdio.¹⁰ Tal abordagem não dispensa a consideração dos problemas históricos; ao contrário, exige-a. O próprio Aristóteles não é tratado como um erudito comum mas como um proto-fenomenólogo, no sentido em que buscou conciliar evidência científica com interpretação filosófica, ainda que não tenha conseguido, como a posteridade o prova, encerrar a discussão.

Os dados positivos, considerados sob a luz adequada ao problema, permitem precisamente resgatar a proposição segundo a qual *o drama trágico é uma modificação do mito de Dioniso*. De fato, esta é a reformulação definitiva que Eudoro de Sousa

⁸ Cf. o magistral apêndice I da tradução souseana (“Fragmentos de História e crítica literária”), em Aristóteles. *Poética*, pp. 195-233.

⁹ Easterling, P. E. A Show for Dionysus. Em: Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. University Press, 2005, p. 46.

¹⁰ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, pp. 50, 81.

propõe para o capítulo quatro: “a tragédia é drama-ato de culto prestado a certa divindade: Dioniso”.¹¹

2. Algumas relações entre Poética e Física

Houve um renascimento do interesse pela filosofia prática aristotélica no séc. XX, e com ele da tendência (tão antiga quanto o estoicismo) a justificar a arte de um ponto de vista moral. A filosofia da arte em Aristóteles, e muito possivelmente para o pensamento grego como um todo, se aproxima mais da Física e da Metafísica do que de qualquer outra área da Filosofia:

Queremos apenas sugerir que [...] a teoria da ação dramática está mais próxima do que inadvertidamente se poderia supor da teoria do movimento exposta na *Física* [e] aludir à dependência dos juízos críticos, expressos na *Poética*, em relação aos princípios estabelecidos na *Ética* e lembrar que talvez não haja outra solução do problema da catarse além da que se infere da *Política*.¹²

A relação entre *Poética* e *Ética* é francamente secundária aqui. Conduzir ao aperfeiçoamento da faculdade do juízo (principalmente moral) era a finalidade da arte para Platão. Em Aristóteles, a simples renúncia à censura das ações censuráveis mostradas na tragédia já aponta uma finalidade, na arte, mais que política e mais do que moral. Nesta resenha, pode-se apenas indicar as passagens da *Física* a que o autor pode ter se referido. Como se sabe, define-se aí arte como imitação (*mimesis*) da natureza (*phúsis*), segundo a afirmação famosa na *Física* 194 b: “*he téchne mimeítai tèn phúsin*”.¹³ O significado de “imitação da natureza” é um daqueles assuntos imensos que aqui serão esboçados nos traços mais gerais. A natureza, por sua vez, é definida em 193b3-5: “natureza é a forma ou espécie (*he morphè kai tò êdos*) do que tem em si mesmo o princípio do movimento (*kínesis*), forma ou espécie que não são separáveis dos entes senão pelo enunciado (*katà tón lógon*, literalmente: segundo o lógos)”.¹⁴ A noção de movimento é a chave para entendermos o vivo. Movimento e mudança

¹¹ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, pp. 78-79.

¹² Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 38.

¹³ Aristóteles, *Física* B.2, 194a 23. Angioni, Lucas (trad.). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999, p. 67.

¹⁴ Aristóteles, *Física* B.2, trad. cit. p. 63, modificada para seguir Wicksteed e Cornford, que fazem *ou choristòn* referir-se a *morphè kai tò êdos* e não a *phúsis*. Wicksteed e Cornford (trad.) *The Physics*. Cambridge e Londres: Harvard e Heinemann, 1980, p. 185. (Loeb Classical Library: Aristotle v. IV.)

(*metabolé*) não são a mesma coisa. O movimento é um tipo de mudança (225a30). O movimento é restrito, por exemplo, conforme exige um substrato, como quando algo que era passa a ser, segundo um aspecto específico e não absolutamente. A mudança abrange o vir a ser e o perecer, enquanto o movimento não diz respeito ao que, em termos absolutos, ainda não é. A mudança ou transformação é dita em 1012b29 e 225a1 como “de algo em direção a algo (*ék tinos eís ti*)”.

Estranha à fabricação é precisamente a estrutura “de algo em direção a algo”. A fabricação pressupõe a separação e matéria e forma e a imposição da forma sobre a matéria porque precisamente não consegue reproduzir a vida. A arte fabrica porque não é capaz de *metabolé*, só da imitação da *metabolé*. A rigor, a natureza e o vivo não imprimem forma sobre sua própria matéria –é a arte que precisa fazê-lo, precisamente por ser despida de *metabolé*. A natureza imita a arte conforme precisamente o fabricado não exhibe a estrutura do algo a partir de algo e em direção a algo que caracteriza o vivo. A fabricação, ao impor uma forma sobre uma matéria, pressupõe a separação entre forma e matéria (entre algo que não pertence ao próprio ente e algo que pertence). A arte é um substituto para o movimento, conforme o fabricado depende continuamente de algo externo para se mover. De certa forma, a arte está aquém da natureza pois seus produtos não são capazes de mover-se por si mesmos. Mas também está além da natureza, por assim dizer. Mediante a separação da forma, ela é capaz de levar seus processos mais adiante, exibindo com clareza o produto acabado e portanto o ponto final que se queria atingir desde o começo. A casa depende do pedreiro para existir, mas cumpre o propósito de ser habitável melhor do que a caverna. O que há de imitação aí consiste não só na reprodução limitada do movimento, mas também na exacerbação do em direção a algo. Talvez a arte possa até estar mais preparada para alcançar uma finalidade qualquer por poder ir sempre em frente, ao invés de recuperar algo que está atrás para levá-lo adiante.

A natureza posteriormente foi entendida como poder de autofabricação, i. é de auto-imposição de uma determinada finalidade pré-estabelecida que oblitera o movimento natural. A *Crítica da faculdade do juízo* de Kant é o modelo de uma concepção moderna, não grega, da natureza como autora de si mesma. Heidegger nos adverte para o anacronismo de uma interpretação do conceito de movimento em

Aristóteles como o análogo de uma fabricação ou de uma autofabricação.¹⁵ O retorno ao texto da *Física* mostra um quadro conceitual mais matizado, tal como propõem Eudoro de Sousa e Heidegger (este último, quando não está preocupado em mostrar as raízes antigas da metafísica moderna). O natural é entendido, antes de tudo, como o vivente e como o movente. Se a arte é imitação da natureza, é precisamente porque a vida e o movimento, no seu sentido mais verdadeiro e próprio, não podem ser fabricados.

Como as chamadas belas artes se coadunam com esta visão? O que a poesia –a única arte que parece interessar Aristóteles– imita? Em que sentido a poesia imita a natureza, e em que sentido ela até leva a natureza à consumação? A analogia entre a tragédia e o vivente aflora nos capítulos 7 e 8 da *Poética* (1450b28-1451a36). O elemento mediador é o mito. Sabemos que a palavra mito para Aristóteles significa primariamente “intriga” ou “enredo” no sentido da composição dos atos e que é o elemento mais importante da tragédia (1450a16). Um sentido marcante em que o mito é imitação de vida é que ele apresenta analogia com o vivente; a composição artificial tem de ter o mesmo grau de organização e as razões pelas quais é dito belo são as mesmas que dizemos que algo vivo é belo: quando é grande, mas não a ponto de não poder ser abarcado por um só golpe de vista. Sua ordem ou organização consiste em ter começo, meio e fim. Na poesia, uma ação só pode estar no início do enredo se for compreensível por si mesma, só pode estar no meio se exigir uma anterior e obrigar a uma posterior e só pode estar no final se não exigir nenhum complemento. O começo do mito trágico não precisa nem deve coincidir com o começo da vida do herói e nem mesmo com aquela ação que vai desencadear a peripécia (mutação da sorte) e a catástrofe. O poema dramático deve exibir as características de algo natural, no sentido em que existe por si mesmo em vista da sua unidade, organização e beleza.

Os critérios para identificar o que é poesia, tanto os anteriores quanto os posteriores, não são os de Aristóteles. Aristóteles rejeita o critério gorgiano, a métrica. A caracterização psicológica, tão cara aos modernos, não é um fim em si mesma, e o poema que se esgotar nela será mal-sucedido. A poesia dramática não é um jogo formal de palavras, nem um vestíbulo à atividade do entendimento. A beleza que é própria à

¹⁵ Heidegger, Martin. *Vom Wesen und Begriff der phúsis –Aristoteles, Physik B, 1*. Em: Heidegger, M. *Wegmarken*. Francoforte do Meno: Vittorio Klostermann, 1976, p. 255. (Gesamtausgabe v. 9.)

tragédia é a beleza da linguagem, mas secundariamente. Ela advém, sobretudo, da grandiosidade sem transbordamento; da grandeza na ordem e na coesão, como se diz em 1450b34. Outras formas poéticas podem se dispersar em episódios e comentários laterais; a tragédia não.

O movimento, que na *Física* foi descrito como característica marcante do ente natural, também é mencionado na *Poética*. Segundo Lesky, esta noção constitui o núcleo do capítulo 13. De fato, segundo o capítulo 13, os caracteres trágicos não são nem muito elevados nem muito baixos, e gozam de grande prestígio social. São caracteres, segundo Lesky, “medianos” que, por força de algum erro, caem no infortúnio.¹⁶ O erro não se explicaria por um caráter substancialmente corrompido, conclui Lesky, mas por uma incompreensão. A primazia da mudança explica o caráter contingente do erro do protagonista. Para Eudoro de Sousa não se trata apenas de oferecer um antídoto para uma visão substancialista do caráter do protagonista trágico. Pois a palavra *metabolé*, traduzida por Eudoro de Sousa como “mutação” ou “passagem”, ocorre duas vezes, só que ambas no capítulo 11. A noção de mudança ocorre quando se trata de descrever eventos na vida interior do personagem, mas, respectivamente, a peripécia e o reconhecimento.¹⁷ A passagem da boa fortuna para o infortúnio e da ignorância ao saber são casos privilegiados da mudança da própria intriga.

3. O fundo trágico da lenda heróica

A poesia trágica não é imitação de vida apenas no sentido de acrescentar mais uma imitação do vivente ao mundo. Deve haver uma relação entre a imitação e o imitado um pouco mais íntima. O mito trágico é imitação de vida, conforme é imitação de ação, o que é descrito da seguinte forma: “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ação e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” 1450a16). O sentido talvez principal em que a poesia trágica é imitação de vida é que seu elemento principal, o mito, é imitação de

¹⁶ Lesky, Albin. *A tragédia grega*. Guinsburg, J. (trad.) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 29.

¹⁷ Aristóteles. *Poética* 1452a20 e 1452a30; trad. cit. p. 118.

ações. A ação é o como e o porquê da própria vida. A vida é primeiramente ação e existe em vista da ação. A poesia, uma vez que é arte, é imitação será imitação daquilo que é central à própria vida: a ação.

Existe, porém, mais um elemento a levar em consideração nesta analogia entre poema e vida real. A imitação trágica da vida é mais do que uma analogia, pois a matéria da tragédia não pode ser totalmente fictícia. É uma exigência bem conhecida, na *Poética*, que a tragédia tenha um nexos com a história e que sejam preferidas como tema as situações que realmente aconteceram. Só a comédia pode inventar personagens e situações sem deixar de ser uma imitação, mas não é imitação no mesmo sentido em que o poema trágico. Não se esboça, na *Poética*, nenhuma descrença na veracidade da história oral e do relato épico. Ao contrário, por isso mesmo os mitos tradicionais não devem ser alterados. Pois a tragédia não imita e nem deve imitar aquilo que não é crível e plausível, e se foi narrado e porque já aconteceu e é plausível. Se foi narrado pela história, é porque acontece na vida, e passível de ser material de imitação trágica. Qual a razão para a famosa exigência aristotélica de verossimilhança, à luz da leitura ora proposta?

A tragédia só atinge seu objetivo mediante a referência à história. Consideremos a comparação entre História e poesia traçada no capítulo 9: “a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal e esta o particular” (1451b). Se existe comparação, existe também uma medida comum para a comparação que permita entender o movimento ou graduação que caminha do menos sério e universal, a História, até o mais sério e universal, a Filosofia, passando pelo intermediário, a poesia. A medida comum a que história, filosofia e poesia se referem é o que aconteceu. Chamemo-lo, seguindo Eudoro de Sousa, mito primário: pois o sentido do mito a que Aristóteles se refere também é o relato histórico que neste momento não se distingue do relato lendário. A matéria do historiador é o mito primário –no caso o mito heróico-- a partir do qual o poeta cria o seu mito trágico. O que o historiador faz é menos sério e filosófico porque se atém unicamente ao particular. A narração é essencialmente não poética, e bem se poderia colocar todo Heródoto em verso que continuaria a ser história. A narração não está submetida à transformação operada pela imitação do mito primário. Imita a ação contida no mito primário, isto é,

no mito histórico que no nosso caso quer dizer mito heróico, mas não o transforma, universalizando-o.

O mito trágico universaliza o mito heróico ao mostrar o que tinha de acontecer “segundo a verossimilhança e a necessidade” (1450b36). A tragédia é imitação também no sentido em que, restrita ao âmbito da ação humana, ressalta o elemento de necessidade na História. Em certo sentido, os poetas escolhem por acaso como assunto e personagens o que a história já traz. Os poetas, ao buscar assunto, depararam-se com certas histórias de certas famílias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte mas por fortuna, nos mitos tradicionais (1454a9). Talvez o poema trágico fosse igualmente bem sucedido se Édipo fosse rei de outra cidade que não Tebas e se pertencesse a outro clã que não os Labdácidas. Mas não o seria se mostrasse uma seqüência fictícia de ações “paradoxais” (*parà ten dóxan*), que são as mais passíveis de suscitar o terror e a piedade (1452a2-5). A exigência de verossimilhança em Aristóteles decorre diretamente do fato de que o poeta não despertaria terror e piedade no mais alto grau senão apresentando mitos paradoxais e ao mesmo tempo plausíveis. Busca-se aquilo que, na história, é até mais rico que a ficção: o paradoxo crível. Cabe ao poeta destacar, no mito tradicional, por meio da universalização imitativa e da transformação poética, o que, de tão extremo, nem parece ter lugar na história –e, ainda assim, tem.

É observação corrente, hoje, que as tragédias tiram seus argumentos da história oral e da epopéia dando-lhes, porém, um sentido crítico novo. Na lenda, Édipo conquista à força o trono de Tebas e Agamêmnon sacrifica a filha, sem maiores conseqüências. Nela, falta o comentário condenatório e a punição pelos excessos do herói. O mito trágico mostra o aspecto do herói que ficara de certo modo obliterado, seja na história oral (mito primário), seja na epopéia (mito secundário). A tragédia corresponde a um momento na história da consciência em que a figura tradicional do herói é submetida a um escrutínio, como não era antes. A tragédia mostra algo a respeito do herói que a história não mostra: precisamente o seu caráter quase implausível, dilacerado e contraditório: em uma palavra, trágico, pois “na tragédia e pela tragédia é que o herói se reveste daquela ‘subdivindade’ ou ‘superhumanidade’ que

se determina como o ser trágico”.¹⁸ Agora podemos retomar os elementos característicos da *téchne* imitativa: mediante o mito trágico, o elemento paradoxal da própria vida é mostrado como plausível. A tragédia é uma imitação de vida, e de relato historial que é também vida. O tipo de lição universal que caracteriza a imitação artística e que ela extrai da história, onde o universal se encontrava de forma apenas latente, é o seu substrato paradoxal. A imitação poética é a verdade da lenda histórica e o vestíbulo da filosofia. A tragédia não acrescenta um elemento terrível e macabro à vida e à história que ainda não estava lá –apenas o consoma, mediante a imitação.

A famosa teoria da catarse ou purificação pode ser interpretada como o prazer que decorre do reconhecimento de dificuldades insanáveis na história heróica mas também da fruição de certa distância diante dela. A catarse, como se sabe, é para Aristóteles a finalidade da tragédia. A tragédia atinge sua forma natural, falando historicamente, quando atinge o estilo elevado e a complexidade dramática que se pode conseguir com três atores, conforme lemos no capítulo 4 da *Poética*. Mas em termos do seu impacto sobre os espectadores, ela atinge o objetivo quando produz um tipo de prazer especial que exige a purificação do terror e da piedade (1453b8-12). Seja lá qual for a explicação aristotélica para a noção de catarse, e que se perdeu provavelmente junto com o diálogo *Sobre os poetas* e o resto da *Poética*, se houver, nenhuma tragédia se realiza de modo próprio se não conduzir a ela. O terror e a piedade são produzidos quando ações horríveis são cometidas por pessoas de índole elevada, por sua inteira responsabilidade, e as conseqüências são tão previsíveis quanto terríveis. Se ações vis fossem cometidas por pessoas vis, ficaríamos felizes com a punição. Se ações vis fossem cometidas por pessoas de índole elevada, mas sem que elas tivessem a menor responsabilidade, a trama não despertaria terror e piedade, mas apenas o ultraje por parte do espectador.

De acordo com a leitura proposta aqui, o despertar o terror e da piedade exige heróis capazes de elevar-se à altura de semideuses, mas também de rebaixar-se ao ponto da monstruosidade. O herói da lenda é assunto para o poeta porque é capaz das maiores façanhas e das maiores baixezas: só por isso ele convida o espectador a sentir pena, mas não tanta pena que a catástrofe o leve a repudiar o espetáculo. O poema trágico deve ao mesmo tempo mostrar quem o herói lendário já era e ao mesmo tempo permitir uma

¹⁸ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 82.

distância ideal, uma medida justa de distanciamento do protagonista. Embora o herói trágico seja super-humano ou subdivino –e deste modo já excêntrico em relação à maioria dos mortais–, o espectador o reconhece como parte da história, isto é, do mundo. Mediante o espetáculo, o espectador não se identifica tanto com o herói mas principalmente com o elemento paradoxal da história.. O prazer advém do reconhecimento de uma verdade terrível mas ainda assim distante o suficiente para permitir um certo alívio.

4. Algumas relações entre Poética e Teologia

Afirmou-se acima que, do ponto de vista dos conceitos fundamentais, a Poética os partilha com a Física. Contudo, o caráter basicamente dionisíaco da tragédia não poderia ser abordado se Eudoro de Sousa se detivesse neste ponto, ou se se limitasse a uma análise imanente da *Física* e da *Poética*. Agora é preciso inserir o horizonte estritamente aristotélico dentro de uma meditação sobre a consciência religiosa grega. Será adiada a discussão sobre não interpretar a *Poética* nos termos estritos dos conceitos aristotélicos é o mesmo que deixar para trás o horizonte da Filosofia, introduzindo um elemento mítico e religioso que lhe seria estranho. Uma hipótese será lançada mas não suficientemente investigada aqui: para Eudoro de Sousa, esta distinção não se sustenta, pelo menos não no que diz respeito aos gregos antigos.

O ápice da interpretação souseana para a tragédia grega –e de certo modo para a *Poética*-- encontra-se na seção intitulada “*Excursus* teológico” do prefácio ora exposto. Excurso significa tanto “jornada, percurso” quanto “digressão”, portanto afastamento da jornada e do percurso. De fato, uma discussão mais aprofundada sobre a relação entre a consciência religiosa e artística gregas ultrapassaria os limites de um comentário sobre Aristóteles. O que há de propriamente dionisíaco na tragédia, é preciso admiti-lo, não é uma discussão que a *Poética* trave. Mas pode ser que aqui se encontre precisamente o deslocamento de horizonte teórico necessário à compreensão da tragédia grega, pois “o herói não se determina a si mesmo como trágico, mas é por outrem determinado”.¹⁹ O herói épico e lendário transforma-se em herói trágico, decerto, graças à consumação realizada pela arte poética. Mas a arte sozinha não é

¹⁹ Idem, *ibidem*.

capaz de tamanha exibição da verdade. O deus, de alguma forma, é responsável pela transfiguração do herói em herói trágico.

Como isto acontece é explicado pelo recurso que Eudoro de Sousa faz à noção estoíca de diacosmese (do grego *diakósmesis*, “modo de ordenação do *kósmos* (universo)”). O termo “diacosmese” é emprestado de Crisipo, tal como preservado mediante o testemunho de Estobeu: “o *Kósmos* é o sistema do céu e da terra e de todos os entes por eles [céu e terra] criados. De outro modo, pode dizer-se que o *Kósmos* é a divindade, por virtude da qual a *diakósmesis* tem princípio e fim”.²⁰ A reunião do céu e da terra, e de todos os entes criados por ambos é um sistema, no sentido de reunião: não tomemos “sistema” no sentido moderno, como derivação de um conjunto de proposições a partir de outras segundo regras lógicas. Tal reunião pode apresentar diferentes configurações: o deus é o agente de múltiplos ordenamentos possíveis. A diacosmese existe em vista da experiência grega da divindade: o deus grego é o seu agente. Não oferece uma interpretação do mundo. Trata-se do próprio mundo em sua apresentação.

O que acontece quando o agente da diacosmese é Dioniso? A resposta de Eudoro de Sousa é: “como dionisíaco, o Universo se nos revela sob o aspecto da contradição; o *Kósmos* nos aparece em si mesmo contraditório: contraditório na Natureza, contraditório no Homem, contraditório na própria divindade”.²¹ No mito e no rito, a ação de Dioniso é repetida. O mundo, enquanto paradoxal, é um modo da epifania dionisíaca. Mostrar o mundo pelo ângulo do paradoxo é uma repetição do mito dionisíaco. Dioniso não precisa estar presente como protagonista para ser o agente da exibição do paradoxo constitutivo da história legada. A tragédia, como modificação do rito e do mito dionisíaco, exhibe as facetas contraditórias da história.

Pode-se admitir que a tragédia ática assimilou formas e conteúdos advindos de várias regiões gregas sem perder a referência latente ao culto dionisíaco. Pode-se reconhecer os direitos relativos das interpretações positivistas, de modo que não sejam incompatíveis com o capítulo 4 da *Poética*. Houve decerto modificações importantes desde o começo, com a introdução de atores e enredos baseados na epopéia e na

²⁰ Estobeu, *Eclogae* I. 184 apud C. Wachsmuth. Traduzido por Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 85.

²¹ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 84.

tradição oral. Não se trata de repetição literal das desventuras do deus. O enredo trágico é heróico e derivado da poesia épica: nisso Eudoro de Sousa segue von Willamowitz-Möllandorff. Ceder aos fatos não é incompatível com a afirmação de que a tragédia só é verdadeiramente compreensível como repetição do mito de Dioniso.

Esta resposta, porém, ainda pode não contentar o positivista. De fato, Eudoro de Sousa procede de um modo que, ao ver de alguns, pode ser considerado circular: a evidência da origem dionisíaca da tragédia só o é para aqueles cuja concepção da essência da tragédia os predispõe a considerá-la como evidência. A tragédia mostra que o herói épico já era, desde sempre, trágico. Esta seria a lição que a *Poética* aristotélica encerra, mas apenas para aqueles que estão preparados para discerni-la nas alusões brevíssimas de Aristóteles. A autoridade de Aristóteles é reafirmada por aqueles que já tomam o capítulo 4 como testemunho digno de confiança. O modo como se justifica que o próprio Aristóteles tenha conciliado história e teoria lhe atribui uma circularidade semelhante. Os conceitos fundamentais da estética aristotélica –imitação e catarse—não são aleatórios nem impostos à força sobre os fenômenos, mas apenas se já aceitarmos o relato histórico do capítulo 4 ou a definição de natureza como princípio de movimento. Antecipando esta objeção, Eudoro de Sousa sustenta a circularidade como cientificamente legítima: “reivindicamos a inteira responsabilidade pelo círculo vicioso (se o é) que resulta do modo e da forma como damos a entender que a história da tragédia tem o seu princípio em algo que já implica o fim do próprio desenvolvimento”.²² Sobre a circularidade como método legítimo e não como erro lógico, pode-se recordar que Heidegger a justifica afirmando que uma evidência pode estar encoberta ao primeiro olhar, ou ocupar um lugar modesto diante de outras, mais imponentes. Os fenômenos de que se ocupa a fenomenologia tal como concebida por Heidegger, e que ela propriamente nomeia fenômenos, são os que “não estão dados imediatamente e na maior parte das vezes”.²³

Enganar-se-ia, porém, quem pensasse que o pensador português seja um discípulo de qualquer filósofo em particular, pois um traço marcante da filosofia contemporânea é a sua irreligiosidade. Nada mais improvável do que ouvir um filósofo do nosso tempo afirmar que “o drama antigo, como qualquer forma de arte, ‘põe

²² Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 82.

²³ Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Tubinga: Max Niemeyer, 1967, p. 36.

problemas que só a religião pode resolver”²⁴. Ainda que apenas esboçada no ensaio introdutório à tradução souseana à *Poética*, a noção de diacosmese encerra uma possibilidade fecunda de leitura do “problema do trágico” –contudo, apenas aos olhos daqueles que não admitem uma barreira nítida entre filosofia e filosofia “do mito” ou “da religião”. Pode deslocar os campos tradicionais do debate sobre o fenômeno trágico. Eudoro de Sousa não toma o partido do historicismo de von Willamowitz-Möllandorff, mas tampouco toma o partido de Nietzsche contra a ciência histórica. Não proclama um Aristóteles dotado de uma mundivisão trágica. Não atribui uma mundivisão trágica sequer aos gregos não-filosóficos, que teriam conhecido apenas aspectos trágicos da vida, ainda que não uma essência trágica do mundo. Nem toma o partido contrário. A religião grega abarca uma multiplicidade de apresentações do mundo; todas as apresentações são obras de um deus ordenador, ou então de vários deuses, todos iguais (todos aspectos da divindade). Depreende-se das afirmações souseanas supracitadas que a consciência grega é capaz de abarcar um mundo essencialmente dilacerado e contraditório, *entre outros*. Se o mundo é apresentável sob diversos ângulos, torna-se obsoleta a pergunta sobre qual a configuração de mundo mais importante ou qual o deus mais verdadeiro. A multiplicidade de apresentações, remetida à divindade, é a única figura “verdadeira” do mundo. Talvez seja esta a verdade mais do que política e moral da obra de arte.

A solução que parece responder a algumas perguntas também suscita outras. Em que medida cabe tal apropriação da noção de diacosmese? Se entendermos por ordenamento do mundo estritamente a sua criação por um demiurgo, então consideraremos forçada a apropriação da doutrina estóica feita por Eudoro de Sousa. Os filósofos geralmente tenderam à crítica à religiosidade tradicional, desde que ressoaram as críticas famosas de Xenófanes de Colofão: se os cavalos e bois tivessem deuses, estes se pareceriam com cavalos e bois. Diz-se que os filósofos prepararam os gregos para a revelação criacionista e monoteísta. Há poucos subsídios sobre a própria noção de diacosmese entre os antigos. Em Diógenes Laércio, a noção de diacosmese ocorre no contexto em que se expõe a doutrina estóica de um demiurgo. A noção de um ordenador do mundo é atribuída um tanto indiferentemente a Zenão, Crisipo,

²⁴ Sousa, Eudoro de. Prefácio. Em: Aristóteles. *Poética*, p. 68.

Poseidônio, Cleantes e Antípatro. Mas há indícios que autorizam a leitura souseana, segundo a qual o deus grego já é criador apenas por ordenar (exibir) um mundo, quer se escolha a religião dos poetas ou dos filósofos. Mesmo em Diógenes Laércio, a doutrina cósmica dos estóicos não se apresenta como simples rejeição do politeísmo, mas como a sua versão devidamente corrigida, pois o deus “recebe muitos nomes de acordo com as várias modalidades de sua potência”.²⁵ Os nomes particulares dos deuses apenas salientam propriedades ou aspectos do deus. A diacosmese é epifania e retraimento do deus: nela, o deus se oculta em favor de um dos muitos ordenamentos possíveis de mundo.

Referências bibliográficas:

- Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 2002.
- _____. *Aristotle's Ars Poetica*. Kassel, R. (ed.) Oxford, Clarendon Press. 1966. Projeto Perseus. Harvard University, 1995.
- _____. *Física*. Angioni, Lucas (trad.). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999.
- _____. *The Physics*. Wicksteed e Cornford (trad.) Cambridge e Londres: Harvard e Heinemann, 1980, p. 185. (Loeb Classical Library: Aristotle v. IV.)
- Bastos, Fernando. *Mito e filosofia. Eudoro de Sousa e a complementaridade do horizonte: sobre uma ontoantropologia*. Brasília: Editora da Universidade, 1992.
- Diógenes Laércio. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* VII. 142-148. Kury, Mário da Gama (trad.). Brasília: Editora da Universidade, 1988.
- Easterling, P. E. A Show for Dionysus. Em: Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. University Press, 2005.
- Else, Gerald. *Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Nova Iorque: Norton, 1965.
- Heidegger, Martin. Vom Wesen und Begriff der *physis* –Aristoteles, Physik B, 1. Em: Heidegger, M. *Wegmarken*. Francoforte do Meno: Vittorio Klostermann, 1976 (Gesamtausgabe v. 9.)
- _____. *Sein und Zeit*, Tübinga: Max Niemeyer, 1967. *Ser e Tempo*. Trad.: Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, Vozes. 1988, 2 v.
- Lesky, Albin. *A tragédia grega*. Guinsburg, J. (trad.) São Paulo: Perspectiva, 2003
- Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: University Press, 1927.
- Ridgeway, William. *Origin of Tragedy –With Special Reference to the Greek Tragedians* (1910), reimpresso por Kessinger Publisher.
- von Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich. *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlim: Weidmannsche Buchhandlung, 1907.

²⁵ Diógenes Laércio. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* VII. 142-148. Kury, Mário da Gama (trad.). Brasília: Editora da Universidade, 1988, p. 214.