

## Apêndice A – Leitura da *Poética* de Aristóteles

Segundo se conhece, a *Poética* de Aristóteles foi pela primeira vez *impressa* em latim, numa tradução de Giorgio Valla, em 1498, e seria a partir desta tradução, ou por hipótese de uma versão da época, um *original* em grego, que se deveria estudar o seu rasto na obra de Gil Vicente. Na manifesta impossibilidade de o fazermos, realizámos diversas leituras da *Poética*, por traduções (interpretações) diferentes do texto do filósofo grego. Nas traduções sobre as quais nos debruçámos, embora diferentes, encontrámos sempre *constant*es, mas o facto de observarmos conceitos que são trabalhados ou interpretados do mesmo modo, nem sempre quer dizer correcção em relação ao pensamento do autor, porque também se verifica o facto de já ter havido tradução da tradução, da tradução...

O facto de um tradutor consultar outras traduções, tanto serve para corrigir os defeitos daí derivados como para os pronunciar ainda mais. Os conceitos envolvidos devem ser procurados na época do texto original, e este é um trabalho muito mais complexo a que o tradutor tem de estar atento. Muito mais quando deparamos com um texto da Grécia antiga envolvendo a *Poética* ou a Arte em geral.

A nossa alternativa foi apresentarmos um *breve resumo* da *nossa interpretação* do texto da *Poética*, que realizámos a partir da leitura de várias traduções do texto de Aristóteles. Não se trata de uma tradução, nem sequer de transcrições, mas de *uma leitura resumida* que fizemos a partir da análise do texto (nos textos disponíveis), tendo em vista a descrição da *arte dramática* que faz o autor da *Poética*.

Os textos da *Poética* de Aristóteles, que serviram de base ao nosso resumo, estão em espanhol ([www.librodot.com](http://www.librodot.com)), em francês ([www.livropolis.com](http://www.livropolis.com)) e em inglês (*Poetic of Aristotle*, Ed. John Stockdale, Piccadilly, London, 1792, by Henry James Pye).

Em todo o caso, não deixámos de confrontar este texto com as seguintes edições espanhol e em português, e em alguns casos muito pontuais fazemos referência à edição da Gulbenkian.

*Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.* [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)  
*Edição da Gulbenkian de 2004*, tradução de Ana Maria Valente.  
*Edição da Imprensa Nacional, 7ª Ed. 2003*, tradução de Eudoro de Sousa.

## Alertas prévios

Considerando que podemos estar a cometer algum grave erro de interpretação, para uma melhor aferição das análises realizadas sobre as obras dramáticas de Gil Vicente, apresentamos aqui um resumo, do que *sobre a tragédia* encontramos na *Poética*. Utilizamos palavras mais actuais, sobretudo naqueles *termos* que, a nosso ver, melhor se adequam ao pensamento do autor dos autos. Teremos em especial atenção questões como a *mimesis*, mas deixamos a sua discussão para outro lugar ou ocasião mais apropriada, diremos apenas que, utilizamos o termo *figurar* em vez de *imitar*, e utilizamo-lo de uma forma operacional, nas situações em que figura no texto, como *captar a realidade*, como *formulação de uma ideia ou visão*, que *configura uma realidade de facto, ou possível ou imaginária*, etc., não apenas porque o consideramos também mais fiável aos desígnios do autor grego, mas porque no contexto das várias artes, também ele corresponde às nossas ideias sobre a generalidade das artes, do engenho e capacidade de invenção, sendo o termo que – como o *formular* para o *expressar* – melhor nos parece corresponder e adequar aos conceitos que envolvem as actividades e processos criativos do pensamento humano. Pelo que nós hoje entendemos, quem quer *imitar*, *figura* alguma coisa no seu pensamento – *figura* uma *imagem* – assim somos capazes de compreender que o *pensamento figurativo*, deste ou de qualquer outro modo criado e desenvolvido, deve ter os seus mecanismos e procedimentos, como também as suas formas mais apropriadas de expressão, na construção e formulação de sistemas organizados em conjuntos estruturados pelas acções vividas, numa dinâmica de imagens compostas em espaços e tempo próprios, pelos mais adequados meios utilizados e pelos *processos* intrínsecos acumulados e estruturados na memória do ser pensante.

Há ainda a considerar o entendimento do termo *catarse*...

Purgar, ainda que em sentido figurado, é o termo mais comum para traduzir (a *catarse*) a *resolução emocional* da situação dramática derivada de uma tragédia.

Contudo, pela *Poética*, na arte dramática (no Teatro), nem a tragédia é uma tragédia real, nem o temor nem a compaixão, são outros que não sejam os criados (figurados) na mente humana ao assistir a uma *acção dramática* que desenvolve um *drama trágico*, numa *figuração da realidade*, e portanto, *purgar* resulta numa figura de estilo, diríamos que de uma outra figura de estilo.

O *temor* e a *compaixão* trágicos, da *arte dramática*, são *figurativos*, não são causados pelas nossas próprias ligações afectivas, são em cada momento, a possível *figuração* delas, serão sempre um resultado do nosso Ver, pela nossa *leitura*, da nossa *figurada* entrada (*imitada*, vivida em pensamento) no mundo *figurativo* da *acção dramática* da peça, da sua aceitação, vivência e compreensão... E assim será também a *catarse* que se deve produzir no nosso espírito, esta *catarse* vai acontecer com a *tomada de consciência* (clarividência) do nosso Ser quando alcançar Ver – perceber e compreender o *âmago* (a *hiponóia* grega) da peça – numa *leitura* com-

pleta do seu *mythos*, com a resolução da situação *figurativa* criada na *acção dramática*. O *sentir* desta *catarse* (resolução emocional) realiza-se *no pensamento do leitor* (espectador) *da acção dramática*, porquanto *pensar e sentir* são uma e mesma *entidade*. O seu *sentido* está na continuidade da *acção dramática* e do seu desenlace, encontra-se no desfecho que o criador da obra, através das peripécias, soube criar para fechar a peça, numa reviravolta capaz de resolver as situações introduzidas durante as partes precedentes, de suposto (porque *figurativos*) *temor e compaixão*, que decorrem da concepção do *mythos* da peça. Esta *catarse* está assim dependente da mestria colocada nas formuladas peripécias, que culminam num conclusivo *reconhecimento* (por clarividência), – tal como o *recordar* de algo, uma tomada de consciência de uma *recordação* vivida por parte do público – fornicado pelas mudanças de rumo verificadas com o desenlace.<sup>1</sup>

Mais complexo será o conceito de *reconhecimento*, que Aristóteles subdivide em diversos tipos para melhor especificar aquele que considera ser mais digno: o *melhor dos reconhecimentos* é aquele que *surge dos próprios incidentes em si mesmos*, é aquele que surge como conclusão possível e necessária da *acção figurativa*, assim os deste tipo, *são os únicos reconhecimentos independentes do artifício...*

---

1 Sobre o reconhecimento (*anagnorisis*), devemos tecer algumas considerações:

Muitos autores, incluindo alguns tradutores da *Poética*, pretendem ver o *reconhecimento* apenas como algo que ocorre na personagem e não como algo a acontecer na mente do espectador. Para nós a questão é trivial, tão clara que não insistimos mais do que já fizemos, linhas atrás, senão com mais esta anotação.

A todos é evidente que as personagens de um *drama* são apenas *fingimento*, e só isso bastaria para compreendermos que todas aquelas “emoções” e “pensamentos”, sobretudo as “ideias”, que encontramos num drama, ou em qualquer peça, são para acontecer no público que assiste ou lê as peças de teatro, que assim as deve confrontar com o comportamento das personagens (a sua *acção*), na *acção dramática* em causa, gerando a partir desse confronto as suas conclusões, e depois, o *reconhecimento* do *mythos*, o mais importante dos *reconhecimentos*.

Deste princípio, e pela sua evidência, parte Aristóteles desde o início da *Poética*, e portanto não tem de o reafirmar.

Platão no *Íon* tornou esta questão bem evidente. Íon veste a pele das personagens, vivifica a personagem, dá vida à obra pelas figuras a que dá corpo, contudo, com a finalidade de incorporar o público naquela *força magnética*, no *espírito de corpo* com que o *mythos* da obra e o seu autor pretendem envolver o seu público, *dominar o público*, ao criar aquela fantasia, onde as personagens são também e apenas fantasias. Mas para serem vividas **só e apenas** pelo público! Ao introduzir o público naquela *acção*, incorporando aqueles acontecimentos, *vivendo a sua figuração*, participando mental e emotivamente na obra, será ao público que se requer o *reconhecimento*, porque as figuras (personagens) são fantasias, e os actores **fingem**, pois antes da apresentação da peça já sabem o seu finalizar, e como Íon, *espreitam pelo canto do olho para ver a reacção do público*.

Numa peça há diversos tipos de *reconhecimentos*, sempre pelos protagonistas, *destinados ao público* (ao leitor), para desencadear e manter a sua atenção a para uma concertação no seu acompanhar da trama da peça, e em último caso, como ajuda ao *reconhecimento* do *mythos*.

Mais recentemente o romance, ou novela policial, encontrou uma forma de introduzir este *reconhecimento*, embora menos emocional e menos *dramático*. Que leitor não espera descobrir (*reconhecer*) o assassino antes que o faça o detective ou o inspector? E que prazer não alcança quando isso acontece? Seria demasiado bizarro pensarmos que o *prazer inteligível*, bem real, do *reconhecimento* se destina à figura fantasiada do investigador, a Poirot, e não ao público leitor que incorpora a obra e o seu herói, mesmo quando o leitor não identifica antes o criminoso.

Surgem no espírito (no pensamento, como *pensar e sentir*) com o culminar da acção, o finalizar, a resolução de um conflito, etc..

Podemos relacionar este *reconhecimento*, nos seus estádios mais primitivos, com o reconhecimento que a criança de poucos meses (3 a 6 meses) é capaz de realizar, ao nível da imagem da mãe, ou do pai ou daqueles entes que lhe são mais próximos, ao nível de uma *imagem* ainda muito longe da função simbólica. Definimos esta *imagem*, como uma *imagem* pré *simbólica*, estabelecendo uma diferenciação clara entre uma “memória de reconhecimento” e uma “memória de evocação”, sendo esta necessariamente *simbólica*. Esta capacidade humana de captar e assimilar, e de certo modo *compreender*, o mundo exterior acreditamos perdurar até à morte do indivíduo e constituir o suporte que oferece significações ao mundo simbólico.

Esta *imagem* envolve uma diferenciação *entre imagem e forma*, entre a *imagem* e a sua *formulação simbólica* – a sua apresentação mental como sensação indefinida na ausência do objecto (a *imagem*), e a sua *formulação simbólica* (a *forma*), uma sua representação mental (a evocação, sob forma simbólica) – repetimos, entre a *imagem do reconhecimento* pela presença do objecto referenciado, e uma forma do objecto, pela sua representação simbólica.

A primeira é criação, produto do indivíduo; a segunda é um *compromisso* entre a sua produção pessoal e uma *forma* diferenciada no mundo exterior, constituindo-se por uma formulação da primeira, realizada mediante uma *linguagem*, numa estreita aliança da *imagem* com elementos do *universo simbólico* aos quais procuramos dar significado. Ambas fazem parte da nossa aprendizagem: uma é nossa construção genuína, a outra é o invólucro que encontramos mais à medida para ser percebida, de modo semelhante (inverso – simétrico), pelos outros.

A primeira surge-nos *quase* indefinida, *quase* imperceptível, de facto só será evocável  *mascarando-se*, só será evocável ao adquirir uma *representação*, após ser *formulada* por intermédio de um *compromisso* (sem um ponto inicial e sem baliza) entre a *imagem* e *uma das formas adquiridas* (interiorizadas também como *imagens*) que a possa *interpretar* e *significar*, adquirindo uma *forma*, que pode ser: um breve indício, uma configuração simbólica abstracta ou um qualquer sinal, ou signo, *algo* que aos outros lhes sirva para a referenciar, sempre numa *aliança de comunicação*, onde o sujeito que *formula a imagem*, faz uso daquele *algo* comum ao meio social em que se encontra como *máscara* para a sua *imagem*...

O *universo figurativo* criado pelo autor de uma *obra* confronta-se com o nosso *universo interior*, com *as nossas vivências*, porque *só estas dão significado* à nossa percepção da realidade, dão significado às formas do saber adquirido, transformando em conhecimento as informações adquiridas ou tacitamente recebidas. E estas *nossas vivências* são as nossas *imagens*, pré simbólicas, desprovidas de forma, que apenas nos possibilitam um *reconhecimento* – este reconhecimento, é anterior a qualquer conhecimento consciente (evocável ou simbólico), constituindo um conceito muito semelhante ao mesmo a que nos conduz o conceito de *reminiscência* de Platão – e nunca uma evocação mental.

Perante uma *obra de Arte*, um observador atribui os significados àquela forma seguindo as suas próprias *imagens* (vivências, cultura), por um confronto destas com as *imagens em processo de assimilação* que adquire a cada momento na pre-

sença da forma daquela *obra de Arte*, e de todas as formas que constituem suas partes, e pelas identificações efectuadas, por semelhanças e diferenciação progressiva, o sujeito é conduzido a uma compreensão da obra na sua dialéctica própria, descobrindo ou não o seu sentido e conteúdos por evidência clara.

Aquilo que Aristóteles designou como *o melhor dos reconhecimentos*, surge no confronto do mundo interiorizado pelo sujeito, espectador ou leitor (as suas *imagens* – significações – a sua cultura), com o universo *figurativo* da obra de Arte, quando ele reconhece que aquela figuração tem uma correspondência *exacta* com a *visão da realidade*, identificada por aquela **realidade de facto** criada pela *acção dramática*. Assim, este *reconhecimento* pelo *mythos*, transporta o sujeito a uma forma superior de *catarse*, oferecendo uma maior satisfação interior, mais *espiritual*, um *prazer inteligível*, belo e incomparável.

Ao abordar a *Poética*, lembramos que o conceito de tragédia (no teatro), hoje corrente, ou tal como foi e se desenvolveu, pode estar longe do conceito de tragédia apresentado por Aristóteles. Interessa-nos neste estudo o conceito de tragédia que foi dado na *Poética*, todavia, tal como seria considerado no início do século xvi, e não o conceito de tragédia dado nos nossos dias, já reelaborado pelas interpretações maneiristas, classicistas, barrocas, etc..

O conceito de tragédia, da *tragédia clássica*, terá sido entretanto “*enriquecido*” (alterado), primeiro através da cultura latina, romana (Horácio, referido com mais frequência), e depois, com o *classicismo* (e todos os maneirismos) em meados do século xvi, não se detendo por aí e até aos nossos dias.

Sobre esta questão da *tragédia clássica*, foi importante para nós, encontrarmos expressa na edição da Gulbenkian, da *Poética*, no prefácio, a questão das traduções abusivas e da chamada *lei das três unidades*, que segundo nos dizem agora, é uma consequência das más traduções, sobretudo da de Castelvetro (em 1570), diz-nos Maria Helena da Rocha Pereira: *Volvida em lei inviolável durante o Renascimento,<sup>2</sup> e o Neoclassicismo, será Lessing um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante*. E na nota número dois, que tende a completar este texto, diz-nos que: *A unidade de acção é efectivamente preceituada no cap.8, especialmente em 1451a 16-19. A de tempo foi deduzida do trecho do cap.5 em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na epopeia com as da tragédia (1449b 12-14). A única possível alusão à unidade de lugar estaria no cap.24 (1459b 24-26)*.

---

<sup>2</sup> Em nossa opinião, onde está *Renascimento*, devia ler-se mais apropriadamente *Classicismo* ou *Maneirismo clássico*. Já tivemos ocasião de referir e demonstrar, constatámos e ainda veremos no decorrer do nosso trabalho, que a *Renascença* deu um outro entendimento à *Poética* de Aristóteles.

## Resumo da *Poética*, o *objecto* do *drama* é a *acção*

---

### ...assim começa Aristóteles a *Poética*:

Como o nosso tema é a *poética* propomo-nos falar não só da *poética* em si, mas também das suas espécies e das suas respectivas características: do *mythos* (da trama requerida) para compor um belo poema; do número e da natureza das partes constitutivas de um poema, e também dos restantes aspectos que dizem respeito a esta investigação.

Seguindo pois a ordem natural e começando pelas primeiras observações de base, verificamos que [as técnicas das Musas:] a *epopeia* e a *poesia trágica*, assim como a *comédia*, o *ditirambo* e, em grande parte a técnica de tocar a flauta e a cítara, consideradas de um modo geral, são todas figurações da realidade. Mas, ao mesmo tempo diferem entre si em três aspectos: seja pela diferente classe de **meios**, seja pelos **objectos**, seja ainda pelo **modo** como realizam as suas figurações.

[Como a pintura e a escultura – seguindo Platão] Pois assim como a cor e a forma são usadas como meios por quem (seja por uma técnica, seja pela – experiência própria – sua prática constante), figura e desenha diversos *objectos* mediante a sua ajuda; e como a voz é empregada por outros; assim também, para o grupo das técnicas que mencionamos, [as técnicas das Musas, são as susceptíveis de criar um espírito de corpo envolvendo o seu público] **os meios são**, na sua generalidade, **a linguagem, a harmonia e o ritmo**, empregues muito simplesmente em si mesmo, ou em determinadas combinações.

Antes de entrar na sua exposição analítica sobre a tragédia, o autor da *Poética* estabelece algumas diferenças entre as artes que constituem *objecto* do seu estudo, observações resultantes da análise das obras que serviram de base a esse estudo, o que poderia sugerir um estudo prévio sobre as artes plásticas, ou pelo menos sobre a pintura, seguindo alguma obra de Platão, seu mestre, pois Aristóteles, de modo persistente, utiliza a pintura como suporte, e até como bitola, para muitas das suas considerações ao longo de todo o texto do seu trabalho.

No contexto da análise comparativa inicial entre as *técnicas da poética*, e **antes de entrar no tratamento específico da tragédia**, pronuncia-se sobre algumas das suas particularidades mais abrangentes, como o *tempo* (*duração da acção*) e o *metro* – a *métrica dos versos* – e não mais voltará a referir-se ao *tempo* na tragédia.

Apresenta-nos as seguintes observações sobre a tragédia:

1) Quanto à métrica dos versos, a própria natureza se encarregou de encontrar o que é *mais adequado* à tragédia, isto é, o *jâmbico* [na língua grega da época], segundo sabemos **o mais flexível de todos os metros**;

2) Quanto ao modo como se *diferencia* da *epopeia*, a tragédia procura manter-se, tanto quanto possível, dentro de um ciclo solar, ou nesta medida aproximada;

3) Quanto a uma *riqueza* comparativa entre a *epopeia* e a tragédia, verifica-se ainda que, a tragédia contém todos os elementos da *epopeia*, mas esta não comporta todos os da tragédia.

O autor da *Poética* especifica ainda antes, que *as diferenças* entre as artes que investiga, no que respeita aos processos de *figuração* (*mimesis*), se concretizam: pela definição dos seus **objectos**; pelos **meios** que utilizam; e pelos **modos** como os *figuram* (narram, apresentam ou representam). Assim:

1) Quanto aos **modos**, estabelece então:

(a) a *diferença entre a comédia e a tragédia*: enquanto a tragédia *figura* o ser humano, o Homem no seu melhor, *idealizado*; a comédia *figura* no seu pior, *caricaturado*; a *sátira* apresenta ou *figura* o Homem tal como é.

(b) nas artes da *Poética* a sua *semelhança está no drama*: o elemento que constitui traço comum da tragédia e comédia, – a *acção dramática* – *figura as acções enquanto se desenvolvem*; nas formas de arte onde se representam acções humanas, a actuação das personagens tem por objectivo formular o *mythos*, não a realidade ou a história real.

2) Quanto aos **meios**, que são *o ritmo, a melodia e o verso*, são aparentemente os mesmos para a tragédia e comédia, (e para a sátira) verificando-se a diferença no tipo de verso utilizado, na sua métrica, mas esta é uma diferença não vinculativa, e pode ser explicada pelas suas diferentes origens.

3) Quanto à definição dos **objectos**, finalmente, não há diferença alguma, ou não se manifesta qualquer diferença entre as obras dramáticas, sejam a tragédia, a comédia ou a sátira, o seu objecto é sempre a **acção dramática**.

Convém ter presente que a *Poética*, segundo alguns dos especialistas, não seria um texto final, acabado, seria talvez um esboço para as suas aulas, talvez um rascunho, além disso é um texto onde faltam algumas partes. Alguns dos estudiosos chegam a pensar que haveria uma segunda parte que trataria da comédia, uma vez que no texto que se conhece só são tratadas de modo directo, a tragédia e a epopeia, e o filósofo refere aqui e noutras obras, que tratará da comédia. Alguns outros consideram que ao expor sobre a tragédia e a epopeia está a diferenciar o drama da narrativa, e que como no drama além da tragédia se inclui a comédia e a sátira não haveria lugar a outro livro. Continua em aberto a discussão sobre esta questão...

O filósofo estabeleceu logo no início as *diferenças* e também as *semelhanças* mais gerais *entre a comédia, a tragédia e a epopeia*, e também a *sátira*, e no desenrolar da sua exposição sobre a tragédia estabelece por vezes a sua semelhança com a comédia, pelo que, num entendimento perfilhado por muitos, também nós acreditamos que o autor está – *de facto* – a falar-nos da **arte dramática** em geral e da tragédia em especial, apontando desde logo as diferenças, e por vezes algumas semelhanças, quando considerou necessário, o que não invalida que pudesse haver mais alguns capítulos sobre a comédia.

### ***Entramos no estudo da tragédia no capítulo 6***

*A tragédia é a figuração de uma acção elevada, cuja magnitude se completa em si mesma (na obra), enriquecida na sua linguagem com adornos artísticos adequados para as diversas partes da obra, formulando o mythos – a parte principal ou a essência da obra, a sua alma – não de forma narrativa, mas sob a forma*

de **drama**. Sendo o drama constituído por um **complexo de enlaces** de alguns **incidentes** que visam provocar o **temor** e a **compaixão** e que requerem, na sua sequência, o desencadear da **catarse** – a purgação, por via inteligível, das emoções criadas por essa mesma via – como consequência do **reconhecimento** do **mythos** no **processo de desenlace**.

Por uma linguagem com adornos artísticos, quer apenas dizer que com ritmo, harmonia e melodia (musicalidade); por adequados para as diversas partes da obra, quer dizer que alguns se produzem apenas por meio de versos, e outros com a ajuda de canções.

Quando Aristóteles afirma: com adornos artísticos; é evidente que não é possível interpretarmos por com ornamentos ou quaisquer outras coisas do género – nem podemos entender como acrescento de quaisquer complementos – quer dizer, como ele próprio esclarece, o que é quase tudo: que a *figuração deve ser formulada na sua linguagem própria, com ritmo, harmonia e melodia (musicalidade)*...

### **A acção dramática**

Ora bem, dado que no **drama**, aquilo que se representa são acções, deduz-se em primeiro lugar que, o espectáculo, a entrada, assim como as actividades dos actores em cena, tudo o que se passa no local da representação (aquilo a que se assiste), *constitui parte do todo*, da *figuração dramática*, e em segundo lugar que a *melodia e a elocução*, as duas, são **o meio** pelo qual *se completa e configura a acção*. Aqui, por *elocução*, pretende-se dizer só isto, a *composição dos versos*, e por *melodia*, *aquilo que se entende sem o esforço que requiera explicação* (a música, harmonia ou musicalidade).

Como a tragédia é a *figuração* de uma **acção** que representa um acontecimento, uma realização, ou qualquer facto resultado de uma intervenção ou acção humana, essa tal *acção figurada* requer que as personagens sejam apropriadas, estas devem possuir as suas qualidades próprias, distintivas tanto no seu *carácter*, (no seu modo de ser, de actuar, hábitos, etc., ...na sua personalidade), como no *pensamento* (as suas ideias e sentir emocional), posto que é a partir destes aspectos específicos, destes factores humanos, que atribuímos certas qualidades às figuras criadas, os protagonistas que se apresentam, como ao que eles decidem ou fazem, como ao seu modo de agir, como se comportam, etc., e portanto, no que respeita às personagens, haverá *duas coisas que serão a causa do seu comportamento no drama*, ou a causa das suas acções: (1) *o seu pensamento* (sentir e pensar), *as suas ideias*; (2) *o seu carácter*. Em consequência, estas duas particularidades serão as determinantes do êxito ou fracasso das suas vidas na *acção dramática* em causa.

### **Entre a acção dramática e o mythos**

A *acção*, constituindo tudo aquilo que se faz e realiza em cena, *apresenta-se no drama pelo mythos*, que é ele próprio, provido de uma trama. O *mythos*, no

nosso preciso sentido do termo, na sua forma mais simples, constitui: a *combinação dos incidentes* que compõem o decurso dos acontecimentos *apresentados*; enquanto que o *carácter*, é o que implica atribuir certas qualidades morais às personagens, e o seu *pensamento*, observa-se ou manifesta-se em tudo o que diz, quando afirma uma ideia, indicia uma visão, ou exprime o aspecto particular de uma questão, ou quem sabe, quando enuncia uma verdade mais geral ou universal.

Em termos *qualitativos*, observamos *seis partes constituintes* numa tragédia. No seu corpo, em todo o seu conjunto, enunciamos essas seis partes constituintes segundo as seguintes qualidades:

- (1) o *mythos*, e pelo seu esquema abstracto, a *trama*;
- (2) os *protagonistas*, as personagens providas de carácter;
- (3) o *pensamento e sentir*, que se fundem na época;
- (4) a *elocução e a dicção*;
- (5) e a *melodia*, e o ritmo, a música;
- (6) o *espectáculo*.

Destas partes constituintes, duas derivam dos meios utilizados, uma outra parte, do modo como usamos os meios, e as outras três partes, derivam do próprio *objecto da figuração dramática*. E não há mais nada para além destas seis partes.

De todos estes elementos constituintes da tragédia, quase todos os dramaturgos fizeram o devido uso, pois verificámos que qualquer drama admite o espectáculo, o protagonista (carácter), o *mythos*, a elocução, a melodia e o pensamento.

A mais importante das seis partes constituintes é a *combinação dos incidentes*: o *mythos*. A tragédia é, na sua essência, uma *figuração, não das pessoas, mas da acção e da vida, da felicidade e da desdita*. Toda a felicidade do Homem, ou a sua desgraça (a desdita), derivam do desenrolar de acontecimentos, que assumem formas e dimensões que são consequência da sua prática como indivíduo actuante, pelo que são sempre resultado de *acções humanas*: pois o fim para o qual nós vivemos é uma espécie de *actividade* e não uma qualidade.

O protagonista pode incluir em si mesmo todas as qualidades, porém como é pelas acções – pelo nosso comportamento ou actuação, pelo que nós fazemos – que somos felizes ou não, também, e por consequência, *num drama, uma personagem não actua para representar um carácter, cada personagem inclui um carácter em função da acção*. De modo que, é a acção em si mesma, o seu *mythos*, que constitui o fim ou propósito da tragédia, e este fim é o principal, é o que é essencial de entre as suas partes constituintes. Além disso, uma tragédia é impossível sem acção, ainda que as possa haver sem carácter.

Podemos encontrar e concordar com uma série de discursos característicos da mais alta e fina expressão na técnica da tragédia, no que respeita à elocução e ao pensamento, e apesar disso verificarmos ser frequente o seu fracasso na produção do verdadeiro efeito trágico. Não obstante, verificamos muito maior êxito com uma tragédia que, por inferior que seja nestes aspectos, possua em si mesma uma *trama* bem architectada – uma *combinação de incidentes*, agregando as mais poderosas técnicas de provocação da atracção na tragédia, – incluindo *as peripécias e os*

*reconhecimentos*, que são as partes constituintes do *mythos*, dos *incidentes e dos episódios na sua combinação*.

### **Constituintes da tragédia: o *mythos* – a alma da tragédia**

Sustentamos por consequência, que *em primeiro lugar, o essencial, a vida e a alma da tragédia*, por assim dizer, está no (1) *mythos*, e que os (2) *protagonistas* aparecem depois, portanto, *que a definição das personagens surge em segundo lugar*. Com efeito, faça-se o paralelo com a pintura, onde as mais belas cores colocadas sem ordem, não nos dão o mesmo prazer que dá um simples esboço, a preto e branco, de um retrato. Sublinhamos que a tragédia é, antes de mais, *uma figuração da acção*, e é sobretudo pela acção que *figura* os seus agentes actuantes.

*Em terceiro lugar surge o (3) pensamento* (as ideias e o sentir da personagem, e a sua identificação com o carácter), isto é, poder expressar o que se deve dizer, ou o que é adequado para a ocasião, (nos termos da personagem definida). Esta parte é o que nos discursos da tragédia cai dentro da arte da política e da retórica; pois os velhos poetas fazem falar as suas personagens como estadistas e os modernos como retóricos. Mas, não se deve confundir isto com o carácter! No drama, o carácter é o que revela o propósito moral dos protagonistas, ou seja, a capacidade de decidir e de fazer escolhas, de avaliar, de trabalhar, de ser justo, franco, amigo, etc., ou o inverso, aquele que evita, o indeciso, etc., daqui que não haja lugar para o carácter num discurso sobre um tema que seja por completo indiferente. O pensamento (e o sentir), para além disso, evidencia-se em tudo o que dizem as personagens quando aceitam ou repudiam algum aspecto particular ou enunciam alguma proposição mais universal.

*Em seguida, o quarto lugar pertence aos elementos literários..., é ocupado pela (4) elocução e dicção* que, como se explicou antes, constituem a expressão do pensamento em palavras como resultante da sua prática, ou seja, a *elocução* na formulação do pensamento em termos do *texto do discurso*, e a *dicção* na sua *expressão verbal*, no que se refere ao verso como à prosa.

No que respeita aos dois restantes constituintes da tragédia, como partes do todo, (5) a *melodia* é o mais elevado dos *adornos da tragédia*, e (6) o *espectáculo*, ainda que seja uma boa atracção, é o menos importante de todos os seus constituintes e tem escassa relação com as *técnicas da poesia* (da *arte dramática*). Pois o efeito trágico será possível de alcançar mesmo sem uma apresentação pública da obra, sem a sua encenação e sem a sua representação, sem actores. Além disso, a encenação de um espectáculo será sempre mais um problema pertencente à *técnica* da cenografia, do que a alguma *técnica dos poetas (dramaturgos)*.

### **Construção adequada do *mythos*: ordem e dimensão**

Distinguidas as partes constituintes, referimos agora a construção adequada do *mythos* (analisar a estruturação da trama), porque este é sem dúvida o primeiro e o mais importante constituinte da tragédia.

Entendemos que uma tragédia é a *figuração de uma acção* que se completa em si mesma, como um todo de certa magnitude, pois por falar nisso, um todo pode carecer de magnitude. Ora bem, *um todo é aquilo que possui princípio, meio e fim*. Um princípio é aquilo que necessariamente não provém depois de algo mais, se bem que, algo mais existe ou acontece depois disso. O fim, pelo contrário, é o que naturalmente se sucede a algo mais, ou seja, como uma consequência necessária ou usual, e não é seguido por mais nada. O meio é aquilo que sucede após o princípio e antecede o fim. Uma trama bem construída, por conseguinte, não pode começar ou terminar num ponto em que qualquer um deseje, nem num ponto arbitrário; o começo e o fim do *mythos* devem ser desta forma justamente descrita.

Assim, uma acção, tanto como uma criatura bela, tanto como uma criatura viva, constituindo um conjunto completo e uno, sendo o todo composto pelas partes, terá sempre de ter um certo ordenamento e coordenação das suas partes, como também tem de possuir certa magnitude.

A beleza é um problema de ordem e dimensão, portanto impossível de ver (1) numa criatura insignificante, porque a nossa percepção não teria possibilidade de a distinguir quando se apresentasse; ou (2) numa criatura de enormes dimensões, porque neste caso, em lugar de ver o objecto num momento apropriado, a unidade da sua totalidade seria indistinta ao observador, o seu todo ficaria imperceptível.

Do mesmo modo que uma bela criatura viva tem um determinado tamanho, um conjunto – um todo – belo deve ser feito de partes ordenadas e dimensionadas e ter um tamanho que, no seu todo, possa ser abrangido pelo nosso olhar. De igual modo uma trama ou argumento, um *mythos*, terá que possuir uma certa extensão, se bem que, desde o princípio ao fim, seja possível de ser apreendido pela memória no seu todo uno, em toda a sua extensão. Todavia, o limite estabelecido pelo actual estado de coisas, será, quanto mais extenso for o *mythos*, desde que permaneça coerente e compreensível com o seu todo uno, uma obra será tanto mais bela quanto a razão da sua magnitude. Contudo, seguindo uma fórmula geral mais comum: *basta como limite para a constituição do mythos, uma extensão que permita ao herói passar por uma série de prováveis e ou necessárias etapas, indo da desdita à felicidade, ou da felicidade à desgraça.*

### ***Unidade do mythos – da obra dramática – unidade de acção***

A unidade do *mythos* não consiste, segundo alguns supõem, em ter um homem como um herói, pois a vida de um mesmo homem compreende um grande número ou infinidade de acontecimentos que não formam uma unidade, e de igual modo existem muitas acções de um indivíduo que não se podem reunir para formar uma *acção única*. Homero, sem dúvida que entendeu este aspecto muito bem, pois que pela técnica, e pelo seu talento, justamente, não se excedeu descrevendo todos os detalhes, pois, ao escrever a Odisseia não permitiu que o poema registasse tudo o que por certo aconteceu ao herói; tomou como tema da Odisseia, como também da Ilíada, uma acção com uma unidade do tipo que temos descrito.

Como nas outras técnicas *figurativas*, a *figuração* resulta sempre na construção de um todo, objecto uno, o mesmo acontece com as técnicas da poética. E assim, o *mythos* como *figuração da acção*, deve representar **uma acção como um todo uno, completo em si mesmo**, com todos os diversos incidentes (inseridos em episódios) tão intimamente relacionados entre si, e de tal modo, que a transposição ou a eliminação de qualquer deles, distorce ou disforma o conjunto total da obra. Assim também, tudo aquilo que pela sua presença, ou ausência, não provoca diferença perceptível, não constitui parte real do todo.

### ***Fundamentos de suporte do mythos: História e Poesia = figuração***

Do que dissemos se depreende que, a tarefa do *poeta* não consiste em descrever o que aconteceu, senão o que poderia haver ocorrido, dizendo de outro modo: *tanto o que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse*.

A distinção entre o historiador e o poeta não consiste em que um escreve em prosa e o outro em verso, pois podemos transferir para verso a obra de Herodoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que um relata o que sucedeu, e o outro o que poderia haver acontecido, daqui que a Poesia (a Arte), seja mais filosófica e de maior dignidade que a História, posto que as suas proposições são do tipo universais, enquanto que as da História são particulares.

Especificando: por proposições universais entendemos a classe de afirmações, e actos, que certo tipo de pessoas (figuradas) dirão ou que farão numa situação dada, tal é a finalidade da poesia (do *drama*), ainda que esta atribua nomes próprios aos protagonistas. Isto mesmo ficou claro **na comédia**, pois os poetas cómicos construíram os seus *mythos* a partir de **acontecimentos sucedidos** (e por isso sempre possíveis), e logo incorporaram outros nomes segundo a sua vontade. Na tragédia, os poetas aderiram todavia aos nomes históricos, e por esta razão, ao que é possível suceder, convence porque é fácil de acreditar, porquanto se não podemos estar seguros da possibilidade que algo venha ou não a suceder, *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*.

Do exposto, resulta claro e evidente, que o *poeta* deve ser mais o autor dos seus *mythos* ou tramas, que dos seus versos, sobretudo porque *ele é um poeta em virtude dos elementos figurativos do seu trabalho, que são as acções que configura, este é o objecto do seu trabalho*.

*O poeta é um criador de imagens* antes de o ser do texto, embora só as formule plenamente pelo texto que cria e as cria. E se adopta um tema da história real, se ele escreve sobre factos reais, nem por isso é menos *poeta*, já que alguns factos históricos podem, e muito bem, estar ou estão, na ordem provável e possível dos acontecimentos, pois como dissemos: *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*, e nesse sentido, *para esses factos, e para essa época, ele resulta ser o seu poeta*.

Em *mythos* simples, verifica-se pior resultado quando as acções são episódicas. Chamo *episódico* ao tipo de *mythos* em que não existe nenhuma probabilidade nem necessidade na sequência dos episódios. O que pode acontecer se o *mythos* se deve

a mau poeta, pela incapacidade de o construir, ou quando de bons poetas, as suas obras são mal apresentadas por culpa dos actores (ou encenadores).

A tragédia, por conseguinte, é uma *figuração* de uma acção que se completa num todo uno, sendo composta de episódios e incidentes que provocam o temor e a compaixão. Um *incidente* tem um máximo efeito sobre a mente humana quando ocorre de um modo inesperado, sobretudo quando sucede contra a expectativa, e nestas condições, resulta mais maravilhoso do que se sucedesse por uma vontade própria ou mesmo por causalidade. Com efeito, os factos ocasionais surgem mais assombrosos quando parecem acontecer por qualquer designio, como no exemplo: em *Argos*, a estátua de Mítis matou o homem que havia causado a morte de Mítis, ao cair por acaso sobre ele quando assistia a um festival.

### **Mythos simples e complexos**

Os *mythos* podem ser simples ou complexos, pois as acções que representam obedecem, por necessidade e naturalmente, a esta dupla descrição da realidade.

As *acções simples* processam-se de uma forma que definimos como um todo completo e contínuo coerente; chamo (1) *simples*, quando na acção a *reviravolta* no destino do *herói* se realiza sem *peripécia* nem *reconhecimento*; e (2) *complexa* quando ela encerra uma ou outra destas desventuras, ou até ambas.

Estas partes de uma acção, a *peripécia* e ou o *reconhecimento*, devem surgir na tragédia pela própria estrutura do *mythos*, de modo que possam resultar como uma consequência necessária ou provável do que terá sucedido anteriormente. Neste sentido, há que tomar em atenção que existe uma enorme diferença entre *algo que acontece por causa de alguma coisa*, e *algo que acontece depois de uma coisa*...

### **Técnicas de figuração do mythos: peripécia e reconhecimento ...**

A *peripécia* é uma *reviravolta no encaminamento da acção*, a troca de um estado de coisas para o oposto, o qual se configura e, segundo já dissemos, se conforma de acordo com a probabilidade e ou necessidade dos acontecimentos.

O *reconhecimento* é também, como a própria palavra indica, uma *reviravolta, uma troca da ignorância pelo conhecimento*, que assim leva ao amor, ou ao ódio entre as personagens em causa, fadados pela boa ou pela má sorte. A forma mais refinada de *reconhecimento* é a que se logra mediante *peripécias*, como aquelas que se produzem em *Édipo-Rei*.

A forma do *reconhecimento com peripécia*, suscitará, ora a *compaixão* ora o *temor*, pois são esses os tipos de incidentes que a tragédia está preparada para representar, e que servirão para provocar o fim feliz ou a desdita final.

O *reconhecimento*, caso se trate de pessoas, pode ser a de uma parte à outra, em que a segunda é conhecida, ou que as partes, se tenham de descobrir entre elas.

Estes dois elementos do *mythos*, a *peripécia* e o *reconhecimento*, constituem os *incidentes* que se desenrolam nos episódios de uma *acção dramática*. Um terceiro elemento é o *sofrimento*, que podemos definir como um acto, ou evento incluído na *acção*, ou mesmo narrado, um acontecimento de natureza dolorosa, destrutiva ou patética, assim como os assassinatos em cena, torturas, feridas, etc..

### **Sequências na formulação e apresentação do mythos**

*Os componentes da tragédia considerados como elementos formativos do ponto de vista da sua quantidade, isto é, as secções separadas (e ordenadas) dentro das quais se divide uma tragédia, são as três (3) seguintes:*

#### **Prólogo, Episódios, Êxodo.**

Estas três partes ficam definidas intercalando uma canção coral que é dividida em *párodo* e *estásimos*; estas duas são comuns a todas as tragédias, assim como as canções cantadas a partir da cena, mas os *commoi*, as lamentações, só se encontram em algumas tragédias.

O *prólogo* é tudo o que precede o *párodo*, a entrada do coro; um *episódio* é tudo o que está entre duas intervenções completas do coro; e o *êxodo*, tudo o que se segue após última intervenção do coro, depois do último *estásimo*.

### **Definição e características do mythos na tragédia**

Para conseguir atingir maior *perfeição* numa tragédia, o *mythos* não deverá ser simples, senão complexo, devendo *figurar* acções que provoquem a compaixão e o temor, posto que esta é a função distintiva desta *classe de figuração*. Deduz-se, por consequência, que existem três formas possíveis de *mythos* que se devem evitar:

- (1) um homem bom não deve passar da felicidade à desdita;
- (2) um homem mau da desdita à felicidade.

A primeira situação não é piedosa nem inspiradora de temor, senão simplesmente odiosa. A segunda é a menos trágica que se pode apresentar; não tem nenhum dos requisitos da tragédia, não apela nem aos sentimentos humanos, nem à compaixão nem ao temor.

(3) um homem ser mau em extremo, deslizar da fortuna à miséria, pois tal história pode suscitar um sentimento humano, mas ainda assim não conduzirá nem à compaixão nem ao temor.

A compaixão é ocasionada por uma desgraça imerecida, e o temor por algo que sucede a homens semelhantes a nós mesmos, de modo que não haveria na situação dada, nada merecedor de compaixão, nem nada inspirador de temor.

Resta-nos uma classe intermédia para o protagonista: um homem nem virtuoso nem justo em extremo, contudo, um homem superior, como é o caso de alguém que goze de grande reputação e prosperidade, abatendo-se sobre ele a infelicidade, não por vício seu, nem por depravação, senão por algum erro cometido por seu juízo.

O *mythos* perfeito deve possuir um interesse simples, e não duplo como alguns dizem. O homem será tal como o temos descrito, ou melhor! A *peripécia* no desti-

no do herói não há de ser da miséria à felicidade, senão ao contrário, da felicidade à desdita; e a causa desta transformação não há de residir em nenhuma depravação, *senão em algum grande erro da sua parte*. Este *grande erro* não será uma falta propositada, nem por maldade, nem resultado de uma atitude injusta ou perversa, todavia não deixará de ser previsível, será o resultado de uma atitude e de decisões baseadas em interpretações erradas da realidade, do falhanço ou inconsciência das suas decisões, de ignorância profunda das consequências desastrosas que dos seus actos podem advir, não interferindo a integridade moral do herói.

Com estas considerações sobre a *perfeição estrutural* do *mythos* e do seu herói, devemos criticar os *mythos* que, aplicados à tragédia contêm uma *dupla história*, como na *Odisseia*, com um resultado oposto para as personagens boas ou más, pois aparentam ser melhores devido a um sucesso perante os espectadores, mas o *prazer* alcançado aplica-se melhor à comédia que à tragédia.

### ***Definição do prazer trágico – prazer inteligível***

A compaixão e o temor trágicos podem ser provocados pelo *espectáculo*, porém podem também surgir da própria estrutura da obra, dos *incidentes* do *drama*.

O *mythos* deve ser muito bem ordenado e estruturado, construído de tal modo que, mesmo sem ver o espectáculo, quem só ouve o relato, há de sentir o temor e encher-se de compaixão ante os incidentes... Que é por certo o efeito que a simples recitação da história de Édipo produz no ouvinte.

Provocar este mesmo efeito por meio do espectáculo é menos artístico e requer a ajuda da cenografia. Quem utiliza o espectáculo colocando perante o público o que é simplesmente monstruoso para assim provocar o terror, não produz o prazer dado pelo temor trágico e pela sua resolução, e desconhece por completo o sentido da tragédia, não se deve exigir da tragédia qualquer classe de prazer, senão apenas o seu próprio prazer: o *prazer inteligível* de uma tragédia.

Uma vez que o *prazer trágico* é dado pela compaixão e pelo temor, e por tudo o que leva à sua resolução, o *poeta* deve produzir no público tais emoções mediante uma transposição de factos reais (acontecimentos), *figurados na acção*. Claro que, em consequência disto, as causas que levaram à tragédia real devem ser incluídas nos episódios, figurando-as como *incidentes* incluídos no *mythos*.

Num *mythos*, numa trama de tal classe, os interlocutores da acção, as partes envolvidas no conflito, ou são amigos ou inimigos, ou senão, indiferentes entre si. Ora bem, quando um inimigo ataca o seu inimigo, nada há neles que nos leve a ter compaixão por esse facto, nem quando meditamos nele, excepto apenas no que diz respeito à dor real do que sofreu ou sofre, e o mesmo é verdadeiro quando as partes são indiferentes. Não obstante, quando o facto trágico se produz dentro da família, isto é, quando um assassinato ou um dano grave, é premeditado pelo irmão contra o irmão, pelo filho contra o pai, pela mãe contra o filho, ou pelo filho contra a mãe, tais são as situações que o poeta deve procurar, e dentro destes, ao poeta falta ainda completar algo: deve idealizar *a maneira correcta* de tratar tais factos.

Explicamos mais claramente o que queremos dizer com *a maneira correcta*.

Um facto horroroso pode ser realizado pelo agente do acto com conhecimento e com consciência, ou pode fazê-lo com ignorância da sua relação de parentesco, e descobri-lo depois, como sucede no *Édipo* em Sófocles. Aqui, o facto está fora do drama, porém pode achar-se dentro dele. Uma terceira possibilidade é a de planejar uma injúria mortal contra outro em ignorância de sua relação, mas lograr fazer o reconhecimento e deter-se a tempo. Contudo, a pior situação apresenta-se quando a personagem está a ponto de cometer um acto danoso com plena consciência e desiste dele: resulta desconcertante, e deste modo, nada trágico pela ausência de *sofrimento*. Todavia, uma situação que reputamos como melhor, dá-se quando os factos danosos se cometem com completa ignorância dos laços que prendem entre si os interlocutores, e a relação íntima entre eles seja descoberta depois, já que não haverá nada de desagradável nos factos sucedidos, e o *reconhecimento* há de servir para nos assombrar.

Sobre a *estruturação do mythos*, dissemos o suficiente.

### **Definição do carácter do protagonista no mythos**

Quanto aos protagonistas, existem quatro (4) pontos que devemos sublinhar.

– Primeiro, e sobretudo, (1) os protagonistas *devem ser bons*. Haverá *carácter* num drama, se o que a personagem (protagonista) diz ou faz, o que realiza, revela certo desígnio moral. E um *bom carácter*, se o propósito assim revelado é bom.

– Segundo, (2) o carácter deve ser *adequado*. Por exemplo, um carácter perante nós deve ser, digamos, viril, porém não é apropriado nem adequado, que o carácter de uma mulher seja viril.

– Terceiro, (3) o carácter deve ser *semelhante à realidade*. Não é o mesmo que ser *bom* ou *adequado*, contudo deve reflectir a realidade do *mythos*.

– Quarto, (4) o carácter deve ser *coerente*. Sempre o mesmo perante nós; ainda que a inconsistência faça parte do homem, para a *figuração* desta, se apresentará essa forma de carácter, deve ser pintado como coerentemente incoerente.

O mais correcto, tanto para os *protagonistas* como para os *incidentes* do drama, é procurar sempre o *necessário e provável*, de modo que quando tal personagem diga ou faça tal coisa, ou uma coisa suceda a uma outra, isso seja: *uma necessária ou provável consequência do seu carácter*.

Assim adverte-se que o *desenlace* também deve surgir do próprio *mythos*, e não deve depender de um artifício da encenação, o artifício, *ex-machina*, deve reservar-se para problemas fora do drama, para acontecimentos passados, que estejam além do conhecimento humano, ou acontecimentos ainda por produzir, que requeiram ser intuídos ou anunciados, posto que é privilégio dos deuses, do *feiticeiro*, do *mago* ou da *magia*, conhecer de antemão as coisas. Entre os *incidentes* reais que são figurados numa tragédia, nada deve ser inexplicável, e se algum for, deve ficar excluído da tragédia, como em *Édipo* de Sófocles.

Como na tragédia se faz uma *figuração* do homem como o melhor, idealizado, devemos seguir o exemplo dos bons pintores de retratos, que reproduzem os traços distintivos de um homem, e ao mesmo tempo sem perder a semelhança, pintam-nos melhores que aquilo que são. Assim, *o poeta*, ao representar os homens, irascíveis ou negligentes, ou com similar debilidade de carácter, deve saber como esboça-los, delineá-los e criá-los como tais, mas ao mesmo tempo configurá-los na tragédia como homens admiráveis e excelentes.

### ***Técnicas e tipos do reconhecimento no mythos***

Já tratamos o *reconhecimento* em geral, e *quanto aos tipos de reconhecimento*, o que primeiro se menciona pode ser o menos artístico, mas é deste os poetas fazem mais uso por falta de invenção: (1) o *reconhecimento* através de signos ou de sinais corporais; destes *signos* alguns são congénitos, por nascimento ou provocados, são marcas deixadas no corpo, por exemplo, manchas ou cicatrizes, outros são sinais externos, como colares, pulseiras, etc..

A seguir surge (2) o *reconhecimento* realizado directamente pelo poeta; que não são artísticos por essa mesma causa, a personagem expõe, dizendo aquilo que o poeta quer dizer – descritivo e muito comum – e não o que o *mythos* requer.

Um terceiro tipo verifica-se quando (3) o *reconhecimento* é realizado através da memória de uma personagem, através de uma imagem ou de algo que desperta na consciência dela algo já visto anteriormente, e que identifica reagindo.

Um quarto tipo é (4) o *reconhecimento* que se produz através do silogismo, por exemplo nas *Coéforas*: *Alguém que se parece com Electra acaba de chegar; não existe ninguém parecido com Electra excepto Orestes; portanto Orestes já deve cá estar*. Neste tipo de *reconhecimentos*, há ainda os que dependem do raciocínio do público, a até falsos raciocínios do público, induzidos por observações introduzidas no texto pelo poeta, todavia um *reconhecimento* incorrecto pode surgir de um raciocínio erróneo da parte do público.

Contudo, (5) o *melhor dos reconhecimentos* é aquele que naturalmente *surge dos próprios incidentes, em si mesmos*, quando o espanto surpreende a consciência, como uma conclusão causal, ou como resultado provável de um evento ou de uma situação intrínseca do *mythos*, como é o caso em *Édipo* de Sófocles. Estes últimos são os *únicos reconhecimentos independentes de qualquer artifício*.

### ***Técnica construção e controlo do mythos***

Ao construir o *mythos*, definir os protagonistas e o seu pensamento, ao criar o texto e determinar o tipo de elocução que servirá no emaranhar das personagens, *o poeta* (dramaturgo) deve *evocar a acção dramática* que está a desenvolver, ou seja, deve ter presente perante os seus olhos, deve *ver*, tanto quanto lhe seja possível, deve visualizar *um simulacro* das cenas que está a formular e a figurar.

Deste modo, ao observar cada coisa, cada objecto da acção, com tal vivacidade *como se fora uma testemunha ocular*, poderá criar o que for mais adequado e es-

tará menos exposto a subestimar as incoerências. Além onde lhe for possível, o poeta (dramaturgo) deve representar o objecto da sua criação, expressando-se na sua *dicção* com os mesmos gestos das suas personagens, porquanto perante as mesmas condições naturais, quem por si mesmo sente o que deve ser descrito, *figurando a acção* a que *assiste*, recriando *o sucedido*, melhor o fará e o recriará de um modo convincente. Pois, como sabemos, a dor e o temor pintam-se com maior força por quem as experimenta *nesse* momento.

Um *mythos* que já antes tenha sido criado por alguém, tradicional, ou da própria invenção do poeta (dramaturgo), *deve ser primeiro simplificado e reduzido a uma forma universal*, o que deve ser realizado antes de ser desenvolvido e dramatizado com a inserção dos necessários episódios. Cumprida esta etapa, e após ter definido e fixado os nomes próprios das personagens da acção, torna-se necessário com base no *mythos*, criar e intercalar os episódios e todos os incidentes acessórios. Em qualquer caso, o poeta deve ter presente que os episódios hão-de ser os adequados, e lembrar-se que, nos *dramas*, os episódios serão curtos, ao contrário da epopeia, onde servem para estender o poema.

Como podemos verificar, o argumento da *Odisseia* não é demasiado longo, pois reduzido à sua forma universal pode ser assim transcrito:

Um homem vê-se afastado do seu lar durante muitos anos. Poseidón com olho vigilante cuida dele, porém está completamente só, enquanto no seu lar as coisas chegam ao extremo da sua riqueza ser esbanjada pelos que cortejam a sua mulher e preparam a morte do filho. O homem, depois de muitas aventuras e sofrimentos, consegue regressar a casa, revela-se, e cai sobre os seus inimigos. O final resolve-se com a destruição destes, o seu triunfo e salvação.

Descrevemos o essencial da *trama* (forma abstracta do *mythos*), que serve de base à *Odisseia*, tudo o mais são os episódios que nos transmitem esta história, *construídos de um modo adequado*.

### ***Classificação tipológica das tragédias***

***Cada tragédia é em parte complicação e noutra parte desenlace; os incidentes antes da cena inicial, e muitas vezes também alguns daqueles dentro do drama, formam a complicação, o enlaçar dos nós, e o resto é o desenlace.***

Os *nós* ou *complicação* compreendem tudo desde o começo ao instante antes da mudança para a felicidade ou para a desdita, tudo antes da *reviravolta* no destino do herói; por *desenlace*, tudo desde a *reviravolta* até ao fim do *drama*.

Podemos classificar as tragédias como *similares ou diferentes, segundo os seus mythos*, de acordo com as semelhanças na complicação e no desenlace.

Contudo, numa classificação conforme a sua tipologia, nós distinguimos quatro classes distintas de tragédias, correspondendo às suas partes constituintes que já mencionámos, mas das seis partes, excluimos aquelas duas partes que derivam dos meios utilizados, a *elocução* e a *melodia*, ficando as correspondências limitadas a (1) *mythos*, (2) ao *carácter*, (3) ao *pensamento (e sentir)*, e (4) ao *espectáculo*.

E, assim teremos:<sup>3</sup>

(1) *a tragédia complexa*, aquela que se baseia no *mythos*, onde tudo é peripécia e reconhecimento, como *Édipo*;

(2) *a tragédia de carácter*, como *As Mulheres de Ftia*, ou *Pelev*;

(3) *a tragédia patética*, ou de *sofrimento*, (de pensamento ou sentir), como os dramas de *Ajax* e *Ixió*n;

(4) *a tragédia de espectáculo*, exemplificada pelas *Fórcides*, *Prometeu*, como também todos os dramas situados no Hades.

O desígnio do *poeta* deve ser, combinar todos os elementos de interesse, se for possível, ou bem os mais importantes e a maior parte deles. Contudo, não se deve escrever uma tragédia com a estrutura de uma epopeia, isto é, com uma pluralidade de *mythos* nela incluídos, por exemplo, aplicando-se todo texto da *Ilíada*, pois se na epopeia, pela sua extensão, cada parte foi tratada segundo a sua própria amplitude, planeando um *drama* com essa mesma pluralidade de *mythos*, o resultado obtido seria decepcionante.

Nos poetas tardios, as partes corais, e as canções nos seus dramas, não têm mais relação com o *mythos* dessa tragédia do que de qualquer outra tragédia, daqui que tais canções não sejam mais do que interlúdios corais. Pelo contrário, o coro deve ser considerado como um dos actores, o coro deve ser parte integrante do todo, e desse modo, participar também na acção. Não como Eurípides mas como Sófocles.

### ***O pensamento, a elocução e a dicção (expressão)***

No que diz respeito ao *pensamento* podemos assumir o que já se disse dele no nosso *tratado da Retórica*, pois pertence melhor a esse sector da investigação.

O *pensamento* inclui todos os efeitos que devem ser produzidos por meio da linguagem, entre os quais: demonstrar, provar ou refutar, exalar emoções (*o sentir*), como a compaixão, temor, ira, ou qualquer outra, ou engrandecer ou minimizar os factos. Na representação do drama, numa *acção* com a actuação das personagens, podem ser observadas estas mesmas manifestações humanas, a diferença é que, se estão presentes na acção, então não se devem (explicar) reproduzir por palavras. Serão descritas por palavras, na actuação da personagem, quando haja referência a algo que seja exterior à acção e que se introduz desse modo no *mythos*.

No que diz respeito à *elocução*, vejamos primeiro o seu aspecto exterior, mais visível, a *dicção*: o estudo do tema (dicção, entoação) é constituído pelas diversas *formas de exprimir* um texto, cujo campo pertence ao *actor*.

Tudo o que é necessário aos estudiosos desta *técnica*, ao seu entendimento, faz parte da diferença entre uma *ordem* e uma *súplica*, uma *simples afirmação* e uma *ameaça*, uma *pergunta* e uma *resposta*, uma *descrição simples*, ou uma *narração*, etc.. Se um poeta conhece estas coisas ou não as conhece, não há de pesar na sua técnica como *poeta*, que não estará em causa, pois não será seriamente criticado por tal motivo. Assim, que falha podemos nós observar no verso de Homero, *Can-*

<sup>3</sup> Já apresentámos esta classificação linhas atrás, aqui acrescentamos os exemplos que foram dados por Aristóteles.

*ta ó deusa a cólera*, que Protágoras tem censurado como uma ordem onde se impõe uma súplica ou um rogo, pois que rogar a alguém que faça algo, ou não o faça, segundo nos diz, é uma ordem! Deixemos isto de lado, pois *a dicção* pertence a outra *técnica*, que não à *técnica da poética*...

### ***A formulação do texto da obra – discurso e diálogo – os versos***

A *elocução*, sendo vista como um todo, é formada pelos seguintes elementos: fonema, sílaba, conjunção, nome, verbo, etc., e frase – *o discurso no diálogo*...

Os fonemas diferem em som de acordo com a forma da boca e nela, dos lugares onde se produzem, segundo sejam aspirados ou não aspirados, ou largos, breves ou de variável quantidade, e além disso segundo tenham acento agudo, grave ou outros intermédios, os detalhes destes problemas devemos deixá-los à métrica.

### ***A escolha das palavras na formulação da ideia***

Os *nomes*, ou melhor, *as palavras* podem-se classificar por *simples* – as constituídas de elementos que por si só não conferem um sentido único, como *geo* – ou *compostas*. Neste caso, uma palavra pode ser composta de uma parte com significado e outra sem significado, distinção que desaparece no seu composto; ou de duas partes significativas. Mas pode haver palavras com mais partes.

Qualquer que seja a sua estrutura, um *nome* deve ser sempre: *a palavra comum para uma coisa*. Enquanto que uma *palavra* pode ser: *corrente*, ou *estranha*, pode ser uma *metáfora*, um *ornamento*, uma *palavra inventada*, *alongada*, *abreviada* ou *alterada*.

Por *palavra corrente*, comum, entendo que é de uso geral numa região, e por *estranha*, a que empregam outros povos. Assim, uma mesma palavra pode ser ao mesmo tempo *corrente* e *estranha*, ainda que não com referência ao mesmo povo.

A *metáfora* (num sentido abrangente para *objecto* e *nome*) consiste em dar a um *objecto* um *nome* de algum *outro*; uma transferência que pode ser do género à espécie, da espécie ao género, ou duma espécie a outra, ou fazer-se por analogia.

Explico a metáfora por analogia como o que pode acontecer quando de quatro coisas a segunda permanece na mesma relação com respeito à primeira como a quarta à terceira; podemos então falar da quarta em lugar da segunda, e da segunda em vez da quarta. E às vezes é possível agregar à metáfora uma qualificação adequada ao termo que terá sido substituído. Em alguns casos não há nome para alguns dos termos da analogia, porém a metáfora pode usar-se de igual modo.

### ***Técnicas de construção do texto – o discurso – na tragédia***

A *perfeição da elocução* consiste em ser clara sem ser banal. A mais clara, todavia, é a que é constituída por palavras correntes, porém assim resulta um lugar comum. A *elocução* torna-se distinta, e fora do nível quotidiano, mediante o uso de termos dignos, isto é, palavras *estranhas*, *metáforas*, formas *alongadas*, etc., e tudo o que desvia dos modos vulgares do discurso.

Não obstante, o emprego exclusivo de tais termos resultará, ora num enigma, ora num barbarismo: num enigma, se abusa das metáforas, num barbarismo, se apela a palavras estranhas. A própria essência do enigma é expressar factos numa combinação impossível da linguagem. Este resultado não pode lograr-se mediante uma simples sucessão de termos comuns, porém torna-se possível pelo emprego de metáforas, como no enigma, *vi um homem que soldava com fogo bronze sobre outro homem*, e, como este, outros semelhantes! E de igual modo o uso de palavras estranhas, ou mesmo exóticas, raras, leva ao barbarismo. O que é importante então é encontrar uma certa mescla dos diversos elementos em causa.

As palavras *estranhas*, as *metáforas*, os termos *ornamentais*, podem impedir a linguagem de se tornar vulgar ou prosaica, enquanto que os vocábulos correntes lhe asseguram a requerida claridade.

O que mais ajuda, portanto, a tornar a **elocução** clara e menos banal, é o uso de palavras *alongadas*, *breves* e *alteradas*. Mas o uso em demasia de tais licenças tem por certo efeito ridículo. A norma da moderação aplica-se a todos os elementos do vocabulário poético.

Ainda com as metáforas, palavras estranhas e tudo o mais, o resultado será o mesmo se isso se empregar imprpropriamente ou com o propósito de provocar o riso.

Num exemplo: Ésquilo diz em *Filoctetes: uma úlcera come a carne do meu pé*. Eurípides, em vez de *come, esthieí*, usou, *sacia, thoinâtai*, e o resultado passou a ser: *uma úlcera sacia-se da carne do meu pé...* O simples facto desta palavra não se encontrar tanto em uso, concede à elocução um carácter não prosaico.

Contudo, a máxima perfeição de um poeta está em ser um mestre da metáfora. Esta é a única que não se pode aprender por outros, e é por isso mesmo, sinal de talento, posto que uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva, numa junção simultânea daquilo que é semelhante e que é dispare (ou dissemelhante).

Por fim, conclui assim a parte do texto dedicado à tragédia:

*... não necessito dizer mais nada sobre a tragédia, da técnica da representação por meio da acção, da técnica do drama.*

Mas, *de facto*, a tragédia volta ainda a ser tratada em termos comparativos com a *poesia épica*, numa avaliação sobre as diferentes *técnicas* que integram a *Poética*.

### ***Entre a tragédia e a epopeia.***

A *epopeia* na construção dos seus *mythos* deve ser clara, como na construção de um *drama*. A epopeia terá de se basear numa acção única, que deve constituir um todo completo em si mesmo, com princípio, meio e fim, de maneira que a obra esteja preparada para produzir o seu próprio prazer, com toda a unidade orgânica, tal com a que se espera de uma criatura vivente.

Além disso, a epopeia deve dividir-se nos mesmos tipos que a tragédia – que se reduz, naturalmente, de quatro para três tipos – deve ser (1) simples ou complexa (*mythos*), de (2) *carácter*; e de (3) *pensamento* (*patética* ou de *sofrimento*). As suas partes têm que ser as mesmas, excepção do coro, das canções e do espectáculo (a epopeia exclui o espectáculo), pois requer peripécias, reconhecimentos e cenas

de sofrimento, e por último, o pensamento e a elocução devem ser do mesmo nível requerido à tragédia.

Verificámos que todos estes elementos aparecem primeiramente em Homero, que fez um correcto uso deles, os seus dois poemas são, cada um deles, exemplos de uma boa construção: a *Iliada*, simples, é uma *história patética, de sofrimento*; a *Odisseia*, uma *história complexa*, há reconhecimentos através dela, mas é também uma *história de carácter*. Contudo, estas obras são muito mais que isto, posto que no pensamento e na elocução também superam todos os outros poemas.

Existem, portanto, diferenças na *epopeia* quando comparada com a tragédia, que são *a sua extensão e o metro utilizado*. Quanto à extensão, na tragédia o limite já sugerido deve bastar: que deve ser possível que o começo e o fim da obra, e todo o seu conjunto, sejam abarcados de um relance... Quanto à extensão, a epopeia tem uma vantagem especial: na tragédia não é possível representar diversas passagens da história simultaneamente, nela o espectador está limitado à parte que os actores desenrolam em cena; enquanto que na epopeia, a forma narrativa torna possível descrever certo número de incidentes em simultâneo, e se estes estão relacionados com o tema, acrescem ao interesse do poema.

Podemos então colocar a questão de qual a forma mais elevada para a *figuração* do mundo real (a forma – *poética* – mais elevada de *visão do mundo*), se a poesia épica se a tragédia. Ora, é possível arguir que a forma menos vulgar é a mais digna, e a menos vulgar é sempre a que se dirige a um público mais exigente, então uma técnica destinada a todos, e cada um, é de uma ordem inferior.

A epopeia, seguramente que exige a uma audiência mais culta, o seu público não necessita de qualquer acompanhamento por gestos; enquanto que a tragédia pode ser dirigida a um público mais carente de gosto. Se, portanto, a tragédia pode ser vista como uma arte vulgar, ficará claro que deve ser inferior à epopeia?

A tragédia, da mesma maneira que a epopeia, pode cumprir os seus efeitos ainda que sem encenação, pois a sua qualidade pode avaliar-se pela simples leitura. E se a tragédia é noutros aspectos a mais elevada das artes, a desvantagem que abordámos não lhe é inerente.

A tragédia tem tudo o que possui a epopeia, pois que admite o seu metro e, o que não é um acréscimo menor, pode ser valorizada com música e com efeitos cénicos, que constituem também fontes de reais de prazer. E estes elementos representativos experimentam-se e avaliam-se num drama quando procedemos à sua leitura, tanto como quando se assiste à sua representação. Além disso, a *figuração* trágica requer menos espaço e tempo para atingir o seu fim, o que é uma grande vantagem, já que o que é mais concentrado produz maior prazer que o que se alarga num maior período de tempo.

Se por conseguinte, a tragédia é superior nestes aspectos, e além destes, nos seus efeitos poéticos, e se ambas as formas de poesia devem dar-nos, não qualquer classe de prazer, senão essa classe especial de prazer que temos mencionado – um *prazer inteligível* – é evidente que, ao alcançar o efeito poético com melhor eficácia que a epopeia, *a tragédia há de ser a forma mais elevada da arte poética*.

Concluindo, se um *poeta* é um criador que *figura a realidade*, como um *pintor* ou qualquer outro *criador de imagens, formulando-as, dando-lhes uma forma*, há de *formular* necessariamente as suas *imagens a partir da realidade das coisas*, e sempre de um dos seguintes três modos possíveis:

- (1) as *coisas* como eram ou são na realidade;
- (2) as *coisas* como parecem ou dizem ser;
- (3) as *coisas* como deviam ser...

## Comentário

A *Poética* de Aristóteles é um estudo sobre a tragédia (inclui a epopeia e em parte a comédia para diferenciar e especificar melhor a tragédia), realizado a partir da leitura e exame analítico das peças disponíveis, para uma classificação. Para este trabalho o autor seguiu o seu mestre Platão, numa leitura e análise atenta do *Íon*.<sup>4</sup>

O *Íon* de Platão é uma obra didáctica e filosófica (dialéctica) ímpar sobre a Arte em geral, onde o autor a *diferencia* das outras técnicas, critica a avaliação e juízos feitos pela maioria, onde classifica as Artes e apresenta o seu processo *dialéctico* em confronto com a leitura *mais comum*, a leitura trivial do *tolo* (*idiota*, em grego), expressa no *senso comum*, enquanto a *Poética* de Aristóteles se reduz ao *drama* (em especial à tragédia), onde sublinha as técnicas dos *poetas* (dramaturgos) seus autores pela acção, personagens (carácter), ideias e sentir, o espectáculo, etc., mas sobretudo pelo *mythos*, tal como o seu mestre na Academia.

Aristóteles *limitando* o seu objecto de estudo faz a sua *descrição*, introduzindo assim uma primeira abordagem científica do objecto: *a poética* (drama e epopeia). Neste seu texto não apresenta uma filosofia, escreve um primeiro texto *científico*: começando pelo princípio, coleccionando as obras, analisando-as pelas suas semelhanças, diferenças, assuntos, temas, quantidade, qualidade, avaliando segundo os *modelos* alcançados, etc., – seguindo as regras dadas pelo seu mestre – por fim, classificando as obras e compartimentando os seus aspectos específicos, expõe a *descrição* (em abstracto) dos *modelos* possíveis daquela actividade *poética*, alcançados pelas observações realizadas, e onde apresenta os critérios da atribuída classificação com os exemplos respectivos. Encontram-se contudo algumas preferências na avaliação das tragédias com a expressão de juízos de valor.

---

<sup>4</sup> Sobre esta questão ler a nossa análise completa do *Íon* de Platão, em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Íon de Platão...* Sobre o objecto da obra de Platão, aconselhamos a ler Vasco de Magalhães Vilhena, em *Platão e a Lenda Sócrática*, e *O Problema de Sócrates, O Sócrates histórico e o Sócrates de Platão*, ambos em edição da Fundação Gulbenkian.