

## Robortello sobre a *Poética*

BERNARD WEINBERG\*

A primeira exposição da *Poética* em escala completa encontra-se no comentário de Francesco Robortello publicado em Florença em 1548 [*In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*]. Das várias formas pelas quais o tratado de Aristóteles aparecera anteriormente, Robortello conhecia somente quatro: a paráfrase de Averróis na tradução latina (impressa pela primeira vez em 1481); a tradução para o latim de Giorgio Valla de 1498; a *editio princeps* do texto grego de 1508; e a tradução latina de Alessandro de'Pazzi de 1536. Em nenhum desses ou em outros textos ou traduções qualquer tentativa havia sido feita para expor o significado do documento. Depois de Robortello, contudo, abundam grandes comentários sobre a *Poética*: De Maggi e Lombardi em 1550; de Vettori em 1560; de Castelvetro em 1570; de Alessandro Piccolomini em 1575; de Riccoboni em 1579 e 1587, para mencionar apenas os mais extensos. O que estes últimos comentadores tinham a dizer sobre o texto estava estreitamente relacionado com as declarações de Robortello, para aceitá-las ou rejeitá-las, e seu nome constantemente recorre em suas páginas. Contudo, os últimos teóricos dos séculos XVII e XVIII da França e da Inglaterra continuam a referir ao texto de 1548. Se a obra de Aristóteles, através de suas transformações e deformações, está na base da doutrina clássica da crítica europeia, a duradoura interpretação de Robortello acerca da obra é o primeiro passo na formação desta doutrina. O que emerge do estudo de Robortello sobre o texto determinará de um modo significativo a orientação geral da crítica «aristotélica» durante os séculos seguintes.

Se Robortello não contava com um expositor da *Poética* antecedente, ele era profundamente familiar a um largo corpo de relevantes materiais que podia trazer para sustentar seu comentário. Trabalhava com um dos manuscritos da *Poética* dos Médici e com dois outros manuscritos seus próprios, os quais usou para corrigir os textos impressos disponíveis. Conhecia a *Arte Poética* de Horácio palavra por palavra; conhecia,

---

\* Orig. "Robortello on the *Poetics*, 1548", in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 319-348.

especialmente, um largo grupo de documentos retóricos: a *Retórica* de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio e outros textos menores. Conhecia, suficientemente para desdenhá-la, a noção corrente de tragédia e de comédia proveniente de Donato e Diomedes. Por fim, era inteiramente versado em poesia grega de todos os gêneros e nas principais obras da poesia latina, as quais podiam servir de exemplo para suas teorias.

Seus comentários seguem a tradicional forma da Renascença: uma seção do texto grego (são 270 dessas divisões), seguida pela correspondente seção da tradução de Pazzi, reproduzida quase *verbatim*, e seu próprio comentário. É nesta última parte que Robortello discute as matérias textuais, corrige a tradução, explica as idéias, cita textos de apoio e exemplos ilustrativos. Além dessa porção central da obra, há uma dedicatória a Cosimo de Médici, um Prólogo intitulado «*De materie, et fine poeticae facultatis*», uma seção separada no fim do volume contendo uma «*Paraphrasis in librum Horatio [...] De arte poetica*» e vários outros breves tratados: *De satyra*, *De epigrammate*, *De comoedia*, *De salibus*, e *De elegia*.

## I

Muito da construção que Robortello impõe sobre passagens da *Poética* resulta de sua própria concepção acerca do fim da arte poética. Ele a apresenta sucintamente em seu Prólogo e desenvolve-a mais tarde no decorrer do comentário. O fim parece ser triplo. Primeiro, há o duplo fim horaciano do prazer e da utilidade: «A poesia, se consideramo-la cuidadosamente, inclina todos seus esforços ao deleitar, embora isto também seja de proveito». Além deste, há o fim aristotélico da imitação: «E, desde que esta imitação ou representação é produzida por meio do discurso, podemos dizer que o fim da poesia é a linguagem que imita, exatamente como o fim da retórica é a linguagem que persuade». Essas duas espécies de fim são trazidas juntas em um passagem como esta (comentando o 1448 b 4): «Poesia assim coloca um duplo fim para si mesma, um dos quais é primeiro em relação ao outro: o primeiro fim é imitar; o segundo é deleitar». Se esses três fins estão presentes, muitas questões de importância primária para a análise da posição de Robortello emergem imediatamente: podemos descobrir, no comentário, que um desses três fins é o essencial e importante, em relação ao qual os outros são auxiliares? algum dos três é o fim último, frente ao qual os outros são instrumentais? ou estão todos três no mesmo nível, com a interrelação entre eles ambígua? Para responder a esses questões, precisamos inquirir mais acerca do caráter de cada fim como surgem no decorrer do comentário.

A natureza do prazer derivado da poesia é adiante especificada na já citada passagem do *Prólogo*:

Para os homens, verdadeiramente, para um homem notável, com efeito, não há maior prazer que aquele que é percebido pela mente e pelo pensamento; frequentemente acontece que coisas que causam horror e terror aos homens tanto quanto é de sua própria natureza, uma vez que são tiradas da natureza e representadas de alguma forma assemelhando-se à natureza, dão grande prazer [...]. Que outro fim, portanto, podemos nós dizer que a faculdade poética tem, mais que deleitar através da representação, descrição e imitação de toda ação humana, toda emoção, toda coisa animada bem como inanimada?

Duas características salientes desta passagem precisam ser enfatizadas; primeira, que o prazer é completado *através* da imitação, que se torna assim um fim intermediário; segunda, que a imitação é não somente de ações e paixões humanas (como em Aristóteles) mas também de todas as espécies de objetos. Isto terá consequências ulteriormente. O prazer envolvido é um prazer natural: «pois os homens nascem com uma capacidade para imitação, e em todos os homens a natureza implanta a habilidade para tirar prazer da imitação ou de coisas expressas através da imitação».

A natureza da utilidade derivada da poesia é muito mais explícita e frequentemente especificada. Uma vez mais, a chave da passagem é encontrada no *Prólogo* de Robortello:

Pois, exatamente como as leituras e imitações são de várias espécies, assim elas trazem aos homens uma múltipla utilidade. Se, por um lado, a leitura [ou dramatização] e imitação consistem na virtude e no louvor de algum homem excelente, as pessoas são incitadas à virtude; se, por outro lado, os vícios são representados, as pessoas são fortemente dissuadidas desses vícios; e são afastadas deles com muito maior força do que se se usasse de qualquer outra forma de persuasão. Se a imitação e a dramatização sobre o tablado é de coisas horríveis e de perigos, a temeridade e a audácia insana dos homens é diminuída; mas se coisas merecedoras de piedade forem representadas, as mentes do auditório são conduzidas para a gentileza e a piedade. Que mais preciso dizer? Toda imitação e toda dramatização poética acompanhada de ação abala, suaviza, força, incita, toca, inflama as almas dos homens [...]. [Estrabão] diz que os poetas são diretores e corretores da vida, outrora chamados pelos antigos  $\sigma\omega\phi\rho\nu\iota\sigma\tau\alpha\sigma$ . Este grande homem mostra suficientemente claro que a poesia primeiramente era uma espécie de filosofia que, através de suas fábulas, gradualmente amamentou e nutriu os homens até o tempo em que eles fossem mais capazes de entender coisas de filosofia, que eram mais difíceis; pois, desde que essas coisas são preocupantes e duras, os homens podem facilmente se desviar dessas mais exigentes de estudo.

Em seu comentário daquela parte da definição de tragédia de Aristóteles acerca da purgação (1449 b 27), Robortello indica com grande detalhe como os espectadores são beneficiados:

Assim, quando os homens estão presentes em dramatizações, e ouvem e vêem as pessoas dizendo e fazendo coisas que se aproximam muito estreitamente da própria verdade, eles se tornam acostumados a sofrer, a temer e a se apiedar; isto, por um lado, faz com que, quando eles mesmos passam pela sorte comum a todos os

homens, sofram e temam menos. Com efeito, é absolutamente inevitável que alguém que nunca sofreu qualquer calamidade, sofra excessivamente qualquer desventura que depois lhe aconteça contrária à sua expectativa. Acrescente-se a isto o fato de que os homens com frequência se entristecem e temem inapropriadamente. Mas quando os poetas na dramatização de suas tragédias apresentam pessoas e ações o mais merecedoras de piedade, as quais qualquer homem, mesmo um homem sábio, teria o direito de rezear, os homens aprendem que aquelas coisas são as próprias a excitar a piedade e a tristeza, e as quais se deve temer. Finalmente, os ouvintes e espectadores das tragédias ganham este benefício, que é realmente o maior: que, desde que o fado de qualquer homem mortal é o mesmo, e desde que não há ninguém que não esteja sujeito a desastres, os homens aprendem a carregar mais facilmente os sucessos de desventuras, e certamente são mais vigorosamente sustentados por esta consolação, que é lembrar-se eles que a mesma coisa aconteceu a outros.

A utilidade é então essencialmente ética, realizada por meios retóricos; os homens descobrem pela poesia o fado comum do homem, aprendem que caracteres e eventos são merecedores de pena e de comiseração, realizam uma capacidade para moderar suas próprias paixões quanto a adversidade estoura. Nesta utilidade Robortello vê uma exata concordância entre Aristóteles e Platão (como interpretada por Proclo):

Aristóteles aprova a opinião de Platão de não desejar que a imitação do comportamento de homens perversos possa ser feita na tragédia nem em quaisquer outros poemas, exceto talvez na comédia [...]. Platão não aprova a mistura de pessoas boas e más; pois, se a poesia tem sempre como alvo exclusivo fazer uma contribuição à educação dos homens, é preciso não imitar qualquer espécie de homens, exceto aqueles que são bons e sábios. Pois, se há uma mistura de homens maus e bons no poema, devido ao fato de os homens por sua própria natureza serem mais propensos ao prazer que à virtude e ao conhecimento, é inevitável que a moral deles [*illorum mores*] seja corrompida, desde que tentarão fazê-las como os maus mais do que como os bons.

Uma outra utilidade ainda, talvez de um caráter mais positivo, é encontrada em formas especiais, como na *tragoedia morata*:

Uma tragédia ética é aquela na qual muitas coisas são ditas respeitantes à regulação da vida e na qual o poeta toma a seu cargo esta tarefa excessivamente difícil de expressar o sagrado dos modelos morais [*sanctitatem morum*] e a probidade de comportamento em pessoas individuais; e ele estabelece preceitos e algumas máximas comuns pelas quais os homens são admoestados a seguir a virtude e a fazer coisas honráveis.

Nestas passagens sobre os vários fins da poesia, torna-se claro que o fim da imitação é um fim intermediário, produzido ele mesmo aquém tanto do prazer como da utilidade da espécie moral tão completamente delineada. Acerca da primazia seja do prazer seja da utilidade, contudo, não encontro nenhuma indicação específica no texto, nenhuma

passagem que afirme definitivamente que um ou outro seja o último e importante fim. Se podemos tomar a soma da discussão devotada a cada um ou a especificidade da discussão como um signo, podemos ser levados a acreditar que Robortello provavelmente estava mais convencido do fim da utilidade. Mas isto não significa uma prova de sua posição.

Torna-se imediatamente aparente não somente que os diferentes fins do prazer e da utilidade são realizados por diferentes meios mas que eles resultam de diferentes partes do próprio poema. Além disso, cada espécie de utilidade em separado tem sua fonte em um elemento poético em separado. Nem é o prazer concomitante à utilidade, nem é a utilidade resultante da estrutura total do poema. Antes, Robortello procede por uma fragmentação da obra e a uma análise do que cada fragmento contribui para um dos fins em separado.

O caso é especialmente claro com respeito à utilidade. Se retornamos às passagens já citadas, descobrimos que melhoria moral deriva de três fontes em separado: há lições sobre as fortunas dos homens; há lições sobre os caracteres dos homens; há lições de máximas ou *sententiae*. Tomemos as fortunas dos homens em primeiro lugar. A conclusão de que o fado golpeia todos os homens igualmente, de que os homens passam rapidamente da felicidade à infelicidade, é deduzida não de um estudo dos caracteres dos homens mas da contemplação das ações nas quais eles estão envolvidos; daí que seja relacionado ao enredo ou à *fabula* da peça. A representação de tal fábula no tablado é um poderoso instrumento moral.

Com efeito, a representação ou ação sobre o tablado junta a mente e a imaginação dos homens, não sei por quê, na imagem das coisas que são representadas, e os atos sobre os sentidos quase como se fosse a própria coisa. Outrossim, esta representação é muito poderosa em mover e excitar as almas dos homens à ira e à raiva, por um lado, e por outro, a chamá-los de volta à gentileza e a suavizá-los; excitando-os agora à piedade, à tristeza e às lágrimas, agora ao riso e à alegria.

Mas este efeito é produzido somente se a representação for «como se fosse a própria coisa»; isto é, o grau ao qual uma ação num poema assemelha-se a uma ação na vida determinará o grau de sua eficácia moral. Daí que o critério de verdade para a vida e a credibilidade apareça como uma consideração fundamental em qualquer discussão acerca das ações do poema. O problema é real e difícil: pois, essencialmente, a poesia difere das outras artes do discurso por tomar por matéria coisas que não são verdade. Novamente, a posição de Robortello é estatuída em seu Prólogo:

Desde que poética tem como matéria ficções e discursos fictícios, então é claro que a função da poética é inventar de uma maneira própria sua ficção e sua inverdade; nenhuma outra arte é mais apta que esta em misturar mentiras [...]. Nas mentiras usadas pela arte poética, elementos falsos são tomados como verdade, e deles se derivam conclusões verdadeiras.

Se desses elementos ficcionais uma impressão de verdade é obtida, a própria fábula (episódios e ornamentos cairão em uma categoria especial) precisa conter ações que pertençam a uma dessas três espécies: «Pois a poética fala somente daquelas ações que existem, ou que podem existir, ou que de acordo com a antiga opinião dos homens existiram» — isto é, a verdade, o possível, o tradicional. A verdade é o melhor: «devemos tentar, na medida do possível, tratar de ações verdadeiras». O possível ou provável vem em segundo lugar: «mas, se não, devemos inventá-las de acordo com o provável». Esta foi a prática dos antigos poetas:

Os antigos poetas que escreveram tragédias eram acostumados não somente a coligir aquelas calamidades que realmente aconteceram, e expressarem-nas em suas fábulas do mesmo modo que ocorreram, mas também inventar outras além dessas, de acordo com o provável.

Na medida em que o poeta usa uma fábula verdadeira ele não inventa, e daí que seu trabalho se assemelhe à atividade de um historiador; sua verdadeira atividade poética, como devemos ver, carrega outros elementos além da fábula. Se o poeta cria de acordo com a probabilidade, então é que ele é um inventor no âmbito da fábula inclusive. O conjunto total das possibilidades é sumarizado por Robortello em seu comentário à *Poética* 1460 b 7 :

As coisas, ações e pessoas que um poeta imita ou são verdadeiras ou são inventadas. Se verdadeiras, elas ou existem atualmente ou existiram, ou estão vivendo ou morreram há muito tempo. Se existem e estão vivendo, o poeta imita-as de dois modos: ou como se diz comumente que elas são, ou como parecem ser. Se elas nem vivem nem existem, mas morreram há muito tempo, são também imitadas nesses dois modos: ou como a opinião geral relata-as terem sido, ou como parecem ter sido. Se as pessoas são inventadas pelo próprio poeta, ele as imita e expressa-as como é apto e próprio que elas devam ser.

É de se notar que, desta aparentemente exaustiva série de distinções, Robortello omite a noção de imitação de coisas como elas são. Isto não é acidental. «Verdadeiro» equivale mais a «como se diz ser» e «parecem ser» do que com «são» pela simples razão de que o domínio do poeta é, apesar de tudo, o fictício. Se ele trata de coisas que são, então ele passa para o domínio do historiador. O historiador somente «*narrat res gestas, vt gestae fuerint*»; o poeta, na medida em que imita coisas reais e não as inventa, «*narrat res, vt geri debuerint*»; quando inventa, «*narrat res, vt geri potuerint, secundum probabile, aut verisimile*». A exclusão do real ou presente é específica em várias passagens (cf. p. 89, «*non quidem, vt acta fuerit*», e p. 86 «*patet igitur poëtam non insistere veritati*»).

É por esta linha de raciocínio que Robortello chega à sua interpretação do *τα δυνατα κατα το εικος, η το αναγκαιον* de Aristóteles (1451 a 38); à sua própria

teoria do possível, do provável, e do necessário; e à sua doutrina central da credibilidade como determinante do efeito moral da ação. A verdade é crível, logo, comovente; o verossímil é comovente somente na medida em que se assemelha ao verdadeiro. O argumento todo é apresentado nesta passagem explicativa do 1451 b 15:

A tragédia tem como seu propósito suscitar duas das principais paixões da alma — piedade e medo. Agora, é muito mais difícil suscitar estas do que outras que agitam de um modo mais agradável, como a esperança, o riso, e outras dessa espécie. Pois os homens, por sua própria natureza, são propensos às coisas prazerosas, mas avessos àquelas desagradáveis; por conseguinte, eles não podem ser facilmente impelidos à tristeza. É necessário então para eles primeiro saber que a coisa realmente aconteceu deste modo. Assim, se uma fábula trágica contém uma ação que não ocorreu realmente e não é verdadeira, mas foi representada pelo próprio poeta de acordo com a verissimilitude, moveria talvez as almas dos ouvintes, mas menos, certamente. Pois, se as coisas verossímeis nos dão prazer, todo o prazer deriva do fato de sabermos que essas coisas são presentes na verdade; e, em geral, até onde o verossímil partilha da verdade, tem o poder de mover e persuadir [...]. Se as coisas verossímeis nos movem, a verdade nos moverá muito mais. As coisas verossímeis, nos movem porque acreditamos ser possível que os eventos tenham ocorrido daquele modo. As coisas verdadeiras nos movem porque sabemos que ocorreram desse modo. Assim, toda a virtude [*vis*] que está contida na verissimilitude deriva totalmente da sua relação com a verdade.

Esta passagem relaciona credibilidade com verissimilitude e verissimilitude com verdade. Outros termos relativos à ação no poema são tratados alhures. O falso e o impossível nunca são aceites: «A faculdade poética rejeita aquelas coisas que são absolutamente falsas»; «a poesia erra em sua imitação sempre que tenta expressar alguma coisa que é impossível ou completamente incrível». O necessário é o mesmo que a verdade, consistindo naquelas coisas que aconteceram ou foram feitas; como um termo crítico, precisa então ter o mesmo significado que «verdade» e refere não à existência real mas à possibilidade e à opinião. O possível consiste naquelas coisas que podem ter sido feitas (*τα δυνατα*) e está subdividido em necessário e provável. Se a esta subdivisão acrescentamos outra, a dos objetos não naturais e incríveis que afetam (pois esses são admissíveis sob certas circunstâncias em certos poemas), chegamos a uma outra distinção exaustiva, como se segue:

Duplici modo fingere, & mentiri poëtas:

1. in rebus secundum naturam [*o possível*]
  - a. το αναγκαιον [*o necessário*]
  - b. το εικος [*o provável*]
2. in rebus praeter naturam [*o impossível*]
  - a. quae receptae iam sunt in opinionem vulgi [*o tradicional*]
  - b. non antè unquam auditis, aut narratis ab alio [*o recém-inventado*]

Mesmo nos dois últimos casos, contudo, uma base de credibilidade precisa ser estabelecida e esta é dada por meio da persuasão sofisticada («*ex paralogismo autem in primis deducuntur, quotiescunque falsa pro veris sumuntur*»). Robortello deste modo estabelece uma hierarquia de espécies de ação susceptíveis de tratamento nos poemas, com a credibilidade como critério. No topo, o verdadeiro, o real, o presente; mas embora este seja o mais credível, não é aceitável para a poesia. Em seguida, os vários graus do possível: o necessário, que envolve ações «verdadeiras» como poderiam ser ou como parecem ser; o provável ou verossímil, que envolve ações «inventadas» tendo as características essenciais das «verdadeiras» ações. O possível é o domínio próprio do poeta. Finalmente, há o impossível ou o falso, que por ser incrível, não tem lugar na poesia, nenhum poder persuasivo, nenhum efeito moral possível. Mas é ocasionalmente admitido quando o poeta consegue lhe dar uma aparência de credibilidade.

Na tragédia o desígnio especial de transformar ação crível em utilidade moral é purgação. Temos visto já a principal passagem na qual o caráter desta utilidade é descrita. Uma ulterior discussão é encontrada no comentário sobre 1452 a 1 (pp. 99-100), onde idéias adicionais são apresentadas. Primeira, e talvez mais importante, seja a noção de que medo e piedade são efeitos separáveis e independentes; piedade pode aparecer sozinha em uma dada tragédia e, em combinação com medo, em outra. Segunda, um ou ambos desses efeitos podem ser — ou melhor, devem ser — acompanhados pelo maravilhoso, que produz admiração nos espectadores e resulta do reconhecimento e peripécia. Nem medo nem maravilhoso podem aparecer sozinhos; mas em combinação com piedade eles produzem os seguintes tipos possíveis de fábulas:

1. Piedade sozinha

*Fábulas simples*

2. Piedade e medo

3. Piedade e maravilhoso

*Fábulas complexas*

4. Piedade, medo e maravilhoso

Terceira, certos tipos de ações, que partilham do maravilhoso, produzem um sentimento religioso ou supersticioso que, por sua vez, produz medo e piedade, «desde que [os espectadores] estimem que essas coisas podem acontecer a eles mesmos e temem a vez que isto possa lhes acontecer».

Se agora olharmos novamente para as várias passagens sobre a ação dos poemas em sua relação com a utilidade, podemos descobrir o fato digno de nota de que, em muitas dessas passagens, Robortello fala de representação ou dramatização (mais que meramente

de imitação) e dos efeitos sobre os espectadores (mais que sobre os leitores). Em muitos outros pontos de seu comentário ele torna claro porque isto é feito. A arte da imitação é realmente duas artes: uma arte *poética*, concernente à escritura dos poemas e uma arte *histriônica*, concernente à sua dramatização.

Representação, portanto, é não somente poética mas também histriônica; ainda as duas são diferentes uma da outra em que os atores têm a faculdade e o poder de imitar e representar os caracteres, as paixões, as pessoas e as ações dos homens segundo a crença e a persuasão dos ouvintes e dos espectadores. Mas o poeta exercita meramente todo seu poder em expressar e descrever os caracteres dos homens; assim que o último faz uma espécie de muda representação posta em palavras, enquanto o primeiro, falando e expressando por meio da voz, da boca, da face, do gesto [faz\*] as próprias coisas que estão sendo imitadas.

Note-se que a arte poética propriamente dita concerne somente ao caráter e não tem efetividade no campo da ação. Esta divisão de funções é feita claramente no comentário de Robortello acerca do 1449 b 31:

É preciso notar, de fato, que a imitação na tragédia pode ser considerada de dois modos: um na medida em que é cênico e é desempenhado por histriões, outro que é feito pelo poeta quando escreve. Se você a pensa em termos do poeta que escreve, então podemos dizer que o principal fim da tragédia é imitar a natureza das almas e dos caracteres de homens por meio de palavras escritas; por meio de qual descrição é possível discernir se os homens são felizes ou infelizes. Se você a refere ao histrião que a desempenha, então podemos dizer que o maior e o mais poderoso fim é o da própria ação como resultado da qual os homens são julgados felizes ou infelizes. Na escrita e na imitação dos poetas alguma ordem como a seguinte está estabelecida, se você segue a natureza: CARÁTER, do que vem FELICIDADE ou INFELICIDADE. Mas na ação sobre o tablado do ator quando ele recita, deste modo: AÇÃO, da qual vem FELICIDADE ou INFELICIDADE.

Assim, tudo o que foi dito anteriormente sobre a ação pertence realmente à arte histriônica, e a utilidade moral derivada das ações de certos poemas é um produto da arte do ator mais do que da do poeta.

À luz dessas idéias uma das considerações de Robortello mais embaraçosas sobre a poética se torna significativa. Na *Poética* 1450 a 10, Aristóteles indica que as seis partes da tragédia (fábula, caráter, pensamento, dicção, música e espetáculo) podem ser distribuídas entre os elementos constitutivos da poesia da seguinte maneira: três quanto aos objetos, dois quanto aos meios e um quanto ao modo da imitação. Robortello admite tal distribuição e, nisto, a fábula (a qual no texto aristotélico necessita ser um dos objetos de imitação) torna-se uma parte pertencente ao modo de imitar; o modo é o dramático, o qual é

---

\* O termo acrescentado por Weinberg é *creates*.

desempenhado na ação ou fábula; daí que a fábula seja parte da tragédia que pertence ao modo de imitar. Ele chega mesmo a demonstrar como esta parte dos meios especialmente a propósito da apresentação no tablado — espetáculo ou aparato — é em um sentido o fim da tragédia e contém todas as outras partes inerentes a ela mesma.

Recapitulando: uma das espécies de utilidade moral derivada dos poemas — as lições aprendidas a partir das ações dos homens — é um resultado da fábula do poema. Desde que esta fábula é realmente competência do ator, mais do que do poeta, a utilidade desta espécie é essencialmente um produto da arte histriônica.

Estas não são distinções e conclusões isoladas. Elas são apropriadas ao modelo geral do esquema crítico de Robortello. Quando inquirimos sobre a natureza da segunda espécie de utilidade moral — as lições aprendidas acerca dos caracteres dos homens — encontramos um modelo semelhante. Primeiro, como talvez já esteja claro de passagens citadas, a pintura de caracteres é uma atividade própria da arte poética, paralela à imitação da ação na arte histriônica: note a fórmula no texto da p. 58: «*Mores, ex quibus Felicitas, aut Infelicitas*»; e antes, na mesma passagem: «*Si quatenus à scribente poëta intelligas, dicimus primarium in tragoedia finem esse imitari, habitum animi, & mores hominum per orationem scriptam*». Nenhuma utilidade resultante daí seria um verdadeiro produto da arte poética. Segundo, e em completa consistência, Robortello assinala para o objeto de imitação (na distribuição das partes já mencionada) as três partes de pensamento, caráter e dicção; os *subiecta materies* consistem de *dictio, mores, sententia*. A razão por que estes três devem se tornar objetos de imitação (em Aristóteles, dicção é um dos meios) será descoberta quando investigarmos o problema inteiro do caráter e sua utilidade moral.

Se, diz Robortello, Aristóteles concorda com Platão que nenhum caráter perverso deveria ser pintado nos poemas, discorda no entanto no problema mais amplo da utilidade do caráter:

Aristóteles não concorda com ele na medida em que Platão não quer que as paixões e as perturbações da alma abundem nos poemas; pois Aristóteles pensa numa imitação desta espécie em termos inteiramente diferentes daqueles de Platão. Tais paixões não corrompem de modo algum os caracteres dos homens nem se tornam mais abundantes em suas almas, mas pelo contrário purgam-nos de toda espécie de perturbações.

Com efeito, embora a «tragédia de caráter» seja um tipo especial, ela tem uma qualidade que poderia estar presente em todos os poemas:

Todo poema deve ser provido com caráter [*moratum*], e a tragédia, sobretudo, que abunda em afetos e perturbações [...]. Pois toda piedade, terror e admiração procede do discurso moral e este é composto da mistura de caracteres [*ex oratione morata proficiscuntur, haec ex mistione morum conficitur*].

Se do espetáculo do destino do homem como representado em suas ações o espectador pode aprender certas lições, outras ele aprenderá meramente do estudo dos caracteres. Assim, a tragédia suscita piedade e medo «não tanto pelas dolorosas e horríveis palavras, nem pelos temíveis eventos e horríveis ações, porém mais pelas próprias pessoas acerca de quem a tragédia concerne».

O fato de que os caracteres como pintados em um sentido servem como exemplos para a humanidade faz disto imperativo a que eles sejam bem escolhidos [!]. A tragédia não apresentará pessoas perversas. Robortello explica o que ele entende por «perversos» em seu esclarecimento sobre a *Poética* 1448 a 4, em que Aristóteles distinguira entre homens como nós mesmos e homens melhores ou piores que nós mesmos. Robortello toma «melhor» como significando «superior àqueles que vivem em nossos tempos» e fornece um comentário nestes termos: «pois é uma opinião estabelecida de que houve há muito tempo uma certa Idade de Heróis, os quais eram muito mais sábios e mais excelentes que os homens de nossos tempos». Esses são os heróis da épica e da poesia gnômica, os reis e os heróis da tragédia. «Iguais» refere-se aos caracteres que se assemelham aos homens de nossos próprios tempos e que aparecem nos diálogos e nos poemas épicos. «Piores» significa aqueles que estão moralmente na base, «aqueles que têm a aparência de coisas más e desonradas». Mas pode significar também aqueles que estão na mais baixa condição da vida: «*possunt etiam viles, & ignobiles intelligi*». Na verdade, do modo como Robortello trabalha com a distinção, torna-se mais completamente uma pessoa social que ética. Quando ele vem às características do herói da tragédia e à explanação da frase *εν μεγαλη δοξη*, conclui que ela precisa significar «alta condição». O argumento é o que se segue:

Pois Aristóteles significa [...] que a ação trágica não é desenhada conforme a falta de justiça de qualquer homem que possa ser do povo e de origem desconhecida. [Pois o pobre e humilde nunca são felizes e não podem cair na infelicidade.] Por esta razão, Aristóteles muito engenhosamente postula essas duas coisas: primeira, uma grave e grande falta; em seguida, que o herói caia da felicidade à miséria. Pois essas coisas não podem acontecer ao mesmo tempo a ninguém a menos que ele seja um homem da mais alta dignidade e autoridade e colocado pela fortuna no mais alto grau de felicidade [...]. Nem era necessário que Aristóteles dissesse diretamente que estava considerando a nobreza e a classe de homens famosos: pois, se a tragédia contém personagens heróicas e reais, isto não pertence a essa arte em especial, por assim dizer, desde que é derivada como uma consequência de uma outra que é mais primária. É então suficientemente claro que os homens comuns de nascimento humilde não podem baixar para a calamidade de uma felicidade que nunca possuíram.

Os homens «*viles, & ignobiles*» seriam aceites apenas na comédia, em que não há trânsito da felicidade à infelicidade, ou da fortuna ao infortúnio e onde as lições morais são de uma espécie diferente.

Como no caso da ação, em que nenhuma utilidade moral seria efetuada a menos que a própria ação fosse crível ou feita crível, também no caso do caráter uma base de credibilidade necessita ser estabelecida. O problema talvez seja mais complicado do que era com respeito a ação; de fato, todos os quatro requisitos para caráter que Aristóteles indica em 1454 a 15, nas mãos de Robortello se tornam meio separados de credibilidade. Eis os quatro termos em Aristóteles com os equivalentes latinos de Pazzi, que são o primeiro passo em direção à interpretação de Robortello:

1. το κρηστον — *probitas*
2. το αρμοττον — *conuenientia*
3. το ομοιον — *similitudo*
4. το ομαλον — *aequabilitas*

1. *Probitas* (ou bondade) requer, primeiro, a eliminação de caracteres perversos, como temos visto; esta é a *probitas per se*. Mas pode ser considerada um bem relativamente às pessoas em quem é encontrada e, como tal, torna-se o primeiro cânone de propriedade:

Pois o mesmo caráter que é louvado numa pessoa não é louvável em outras [...]; muita diferença e diversidade existem nos caracteres em razão das pessoas a quem são atribuídos [...]; se a bondade de uma mulher é atribuída a um homem torna-se imediatamente menos boa; se o caráter de um servo é imputado a um rei ou a algum homem ilustre, torna-se não somente menos bom, mas pode mesmo ser considerado mau; do que fica claro que o que é bondade num servo é vício num rei.

Robortello passa então a descrever a bondade própria de um rei, de uma mulher, de um servo. Estes quinhões para estabelecimento do tipo caracterizam e trazem consigo a assunção de que pessoas que não se conformarem com esses tipos não serão aceitáveis para uma audiência.

2. Para uma elucidação de *conuenientia*, Robortello se volta para a *Ars Poetica* de Horácio, vv. 312-18, e para o Livro II da *Retórica* de Aristóteles, «onde ele descreve como os homens são com respeito a seus caracteres, suas paixões, seus hábitos, sua idade, e sua fortuna». Robortello diz que το αρμοττον «refere-se a sexo, idade e dignidade [ou posição?]». Esta é, claramente, a teoria do decoro desenvolvida pelos retóricos latinos, a qual fazia derivar de um conjunto particular de circunstâncias que cercam uma dada pessoa um complexo de traços que a caracterizam necessariamente. Aqui, novamente, a audiência

é o repositório dessas expectativas com respeito à pessoa e, somente se elas forem realizadas, a audiência aceitará o caráter como crível.

3. A tradução alternativa para *similitudo* é «*ut sibi constant*»; mas a espécie de auto-consistência designada não é, como se podia esperar, a constância manifestada acerca dos mesmos traços ou de ações similares. Pelo contrário, «refere-se a qualquer homem, como Sócrates, ou Platão, ou Péricles, cujo caráter precisa ser expresso exatamente como o foi previamente por outros poetas que escreveram antes». Isto significa, numa palavra, que o tradicional conceito de caráter precisa ser observado: «é deduzido da fama já estabelecida e da opinião aceita pelos homens». Horácio é a autoridade (vv. 119-24), e a «opinião aceita» é sustentada pela audiência.

4. *Aequabilitas* é constância de caráter. Desde que caracteres e ações nascem do hábito e desde que hábito é constante, o caráter deve ser pintado como constante em todas as pessoas. Mas o preceito refere-se, sobretudo, aos caracteres de pessoas recém-inventadas pelo poeta, para as quais ele não pode recorrer à tradição: para as pessoas tradicionais, caracteres aceites; para pessoas novas, caracteres constantes, como evidenciados e desenvolvidos pelo poeta. Esta distinção entre caracteres novos e tradicionais é fundamental. Temos visto como uma distinção similar trabalha em conexão com ação: ações «verdadeiras», como poderiam ou pareceriam ser (não o elemento tradicional), cai na categoria do necessário; ações «inventadas», naquela do provável ou verossímil. Assim, para caráter:

Se, por conseguinte, as pessoas são verdadeiras e as ações, em si mesmas e nos resultados dos feitos relatados, são verdadeiras, então os caracteres das pessoas precisam ser expressos pelo poeta de acordo com o necessário, isto é (como Averróis corretamente explica), de acordo com a verdade. Se as pessoas são novas, seus caracteres terão de ser expressos de acordo com o verossímil, isto é (como o mesmo Averróis interpreta), de acordo com a opinião da maioria.

Há alguma indecisão e inconscistência aqui da parte de Robortello, desde que alguém poderia exigir que a opinião dos muitos fosse aplicada às pessoas tradicionais, não inventadas; a menos que ele queira dizer que a opinião dos muitos decide acerca da verossimilitude da criação do poeta, em qual caso, mais uma vez, a audiência estaria fazendo um julgamento de credibilidade. Em qualquer caso, para ambos, ação e caráter, temos a seguinte situação:

uerae: secundum necessarium  
nouae: secundum verissimile

O modo pelo qual um caráter «verdadeiro» pode ser diferente do seu protótipo real e daí se possa seguir «necessidade» é talvez indicado nos comentários de Robortello acerca da universalidade da poesia. Se o poeta trata de coisas singulares, ele pergunta, então como pode Aristóteles dizer que ele é universal, mais universal que o historiador?

Respondo então que ambos são verdadeiros e que o poeta ele mesmo se ocupa com descrever uma ação de uma pessoa singular; mas, em descrevê-la, ele se ocupa com o universal, que nada mais é do que considerar o que é geral e comum. Assim que, se ele desejasse pintar Ulisses prudente no desempenho de suas ações, ele não poderia considerá-lo como ele foi realmente; mas pondo de lado as circunstâncias particulares, Ulisses poderia ser transferido para o universal e pintado do mesmo modo como um homem perfeitamente prudente e engenhoso é ordinariamente descrito pelos filósofos.

Deste modo, o poeta, como o pintor, não retrata a própria pessoa ou o próprio objeto, mas a Idéia platônica da pessoa ou do objeto.

Estas várias considerações acerca de ação e caráter pretende que ambos, verdade e verissimilitude pertençam à jurisdição da audiência; que o caráter ou a ação individual são submetidos ao julgamento do espectador ou do ouvinte. Esta suposição é feita mais especificamente em conexão com o tratamento das passagens de Robortello acerca do épico. Ele diz:

Na poesia épica, exatamente como nas outras, esta é a primeira coisa que se precisa observar: que as palavras utilizadas não tenham nelas nada de incongruente ou contraditório, mas que concordem em todos os respeitos com elas próprias e, juntas, se adaptem com propriedade. Pois, toda vez que o período de tempo no qual a ação é feita, ou o lugar, ou a pessoa, ou o modo não é conveniente, essas coisas não satisfazem à razão nem são aceitáveis para a mente dos leitores ou dos ouvintes. Se isto for possível em tudo, com efeito, uma pessoa poderá ver que nada é incongruente ou contraditório; mas se isto não for possível, a pessoa pelo menos poderá arranjá-las de modo que essas contradições pareçam estar colocadas fora da ação ou da narração [...]. Assim, a pessoa deve permanentemente observar, com cuidado, que nada nas palavras seja discordante, nada inconsistente, mas que todas as coisas concordem em todos os respeitos e que elas sejam apropriadas à faculdade racional dos ouvintes, que observam, com o máximo cuidado, a ação considerada.

Esta passagem merece estudo, pois é uma daquelas passagens na qual os comentários, alhures feitos separadamente, são subitamente articulados juntos, de modo que revelam o pensamento do autor. O que se manifesta aqui especialmente é que, para Robortello, as palavras que expressam caracteres e ações são indistinguíveis das próprias ações e caracteres. Não se pode dizer que caracteres precisam ser apropriados a ações, ou que ações precisam ser apropriadas às circunstâncias; tudo o que se deve dizer é que precisa haver concordância entre as palavras. Além disso, não há essencialmente nenhum mecanismo

interno pelo qual caracteres são feitos apropriados a ações, ações a circunstâncias, e assim por diante. Conhecemos que elas tomam lugar com propriedade apenas quando a audiência diz que assim está feito; se somos poetas, tudo o que podemos esperar fazer é antecipar as reações da audiência. Tudo o que permanece na natureza de um critério interno é uma vaga «adequação», «propriedade», ou «congruência» das palavras, as quais parecem não ser dissemelhantes do horaciano «*Primo ne medium, medio ne discrepat imum*».

Talvez seja neste sentido que dicção, junto com *sententiae* e caráter, torna-se para Robortello um dos objetos de imitação; isto é tão assinalável que a fábula deve ser referida ao modo. Já chamei atenção para a passagem na qual esta divisão é feita. Devo acrescentar que certas outras passagens-chaves parecem não estar em completa concordância com essa divisão. Por exemplo, em seu comentário sobre 1447 a 16, Robortello nota que há quatro coisas a ser consideradas com respeito a qualquer imitação: «*id quod agitur, spectator siue auditor, per quod agitur, agens*»; «aquilo que é representado» é então especificado como «*mores, actiones, sermones*» (p.10). Duas dessas aparecem em uma formulação muito avançada (p. 292): «A faculdade poética [...] fala de todas as coisas e produz discursos éticos [*orationem moratam*] que imitam as ações dos homens e as várias falas». Com respeito a ações, primeiro, é provável que ele pensasse nelas como diferentes da *action* da peça como desempenhada pelos atores sobre o tablado e daí que pudesse vê-las como um objeto de imitação, desde que ele via a *action* como algo pertencente ao modo dramático. Assim, não haveria necessariamente correspondência entre a *action* da peça e as ações imitadas — uma posição impossível para Aristóteles. Quanto aos *sermones*, precisamos notar que este é apenas um dos três termos utilizados; *oratio* é discurso em geral; *dictio* é linguagem como instrumento da expressão poética; *sermo* é a fala atribuída a determinada pessoa. Mas, infelizmente, nenhuma distinção clara é mantida entre esses termos, e *dictio* e *sermo* parecem ser dotados de total intercambiância; assim, quando um deles é usado na passagem que lista objetos de imitação, parece significar falas de pessoas em um modo perfeitamente compreensível. Poderia vir a ser equivalente a *sententiae*, como vimos; neste sentido, o «*mores, actiones, sermones*» da passagem da p.10 não estaria muito distante do «fábula, caráter, pensamento» de Aristóteles.

Além disso, há um outro sentido no qual dicção (ou *oratio*, ou *sermo*) muito realmente se torna o fim pelo qual a imitação é feita — um fim, é claro, com respeito ao poema, e não com respeito à audiência. Já temos visto que a faculdade poética «*produz discurso ético [orationem moratam]*». Similarmente, quando Robortello se encontra ele mesmo obrigado a distinguir entre *διανοια* e *mores*, ele o faz nesses termos: «Pois *διανοια* é aquilo que faz sair e executa o discurso, e *mores* aquilo que, esparso por todo o discurso, fá-lo ser ético e *αρμοττουσαν* [decoroso]; mas este discurso ético é formado por

meio da própria *διανοία*». De novo, um pouco adiante: «a faculdade poética, na medida em que concerne à tragédia [...] apodera-se do caráter e faz um discurso ético»; quanto ao épico, que não tem *action* como a tragédia, ele realiza uma de suas funções «quando expressa as falas éticas [*sermones*, aqui] de diferentes homens; pois seu trabalho reside em colocar junto discurso ético com a maior arte». Em todas essas passagens, caráter e *sententiae* contribuem para a produção de uma certa espécie de discurso; em Aristóteles, dicção é meramente o instrumento para a expressão de caráter e pensamento.

Desde que dicção se torna deste modo um dos objetos de imitação, estamos justificados a perguntar, como nos outros casos, (1) se o objeto produz um dado efeito sobre a audiência; (2) se uma relação é estabelecida entre o objeto e «verdade»; e (3) se um critério de credibilidade é introduzido. A resposta a todas três questões é afirmativa. Como em retórica, também em poética as *sententiae* precisam demonstrar, refutar, suscitar paixões como piedade e medo, aumentar e diminuir (cf. *Poética* 1456 a 37). Seu alvo geral e o das falas feitas pelas personagens é persuadir e mover, e isto elas farão somente se aparecerem como verdadeiras:

Persuadem e movem mais que todas aquelas falas que não são inventadas pela arte, mas que vêm da própria natureza e são verdadeiras; ou, se o são pela arte, precisam ser feitas tão estreitamente quanto possível de acordo com a natureza; e se elas são feitas desse modo, não serão diferentes das naturais. As falas então são ditas «naturais» quando são faladas por aqueles próprios homens que estão colocados em circunstâncias calamitosas, e são movidos pela paixão.

Quanto a ação e caráter, então, as falas mais críveis e persuasivas serão «verdadeiras»; mas, desde que elas não pertencem ao domínio da poesia, as melhores são aquelas que mais estreitamente se assemelham às verdadeiras. O problema todo da verissimilitude das falas e seu efeito sobre uma audiência é desenvolvido com respeito à tragédia na seguinte passagem:

Desde que a tragédia particularmente precisa ser preenchida por inteiro com a gravidade das *sententiae*, e desde que essas *sententiae* são diferentes de acordo com a matéria das coisas que estão sendo tratadas, é necessário ao poeta prestar atenção à natureza das coisas de modo que delas ele possa extrair *sententiae* próprias, todas as quais ele expressará bela, elegante e apropriadamente. [...] Desde que as funções das *sententiae* são cinco [...], então, ele precisa saber como fazer derivar propriamente todas elas da qualidade e da natureza das mesmas coisas das quais a imitação é feita. Na tragédia [...] é necessário suscitar piedade e terror; mas esses não podem ser suscitados a menos que as próprias coisas sejam miseráveis e terríveis, e estas virão a ser assim se forem expressas em *sententiae* aptas [...]. Nem é de se negligenciar o fato de que Aristóteles enumera no texto quatro coisas que estão contidas nos argumentos ou *sententiae* derivadas dos eventos trágicos, que são: coisas piedosas, horríveis, grandes e verossímeis. Se você considerá-las separadamente, verá que são incluídas por Aristóteles apropriadamente, desde que

elas pertencem à tragédia. Já dissemos que nela é necessário mover a piedade e terror; em seguida, é necessário que o discurso trágico seja cheio de majestade e grandeza [...]. Finalmente, o poeta trágico se dedicará a eventos verossímeis, desde que, neles, estão incluídas todas as coisas representadas na ação e nos episódios, e, além disso, se alguém precisa persuadir e dissuadir, provar ou refutar, tudo isso será inteiramente executado por meio de coisas verossímeis.

A questão que emerge aqui é se as ações e os próprios caracteres podem não ser escolhidos de modo a fazer possível uma certa espécie de «pensamento» e uma certa espécie de dicção ou, pelo menos, se a suprema função da arte não é produzir esta dicção de quaisquer matérias que sejam. Parece ser este o sentido da observação de Robortelli sobre 1456 b 4:

Pois é aqui que a arte daquele que fala aparece; aqui que alguém vê quanto vale um muito engenhoso poeta em seus escritos; pois esta, em suma, é sua maior tarefa: trazer à luz coisas sérias por meio da adição da gravidade das *sententiae*; exaltar as coisas pequenas; avivar as lânguidas; fazer brotar novas do solo; acrescentar àquelas coisas que são não verdadeiramente tristes e penosas pena e tristeza. Pois que, de qual natureza seriam a virtude e a arte daquele que fala ou que escreve se as coisas por sua própria natureza aparecessem sérias, alegres, tristes e grandes e não como resultado do conhecimento e da arte daquele mesmo que fala ou escreve?

A posição toda talvez esteja sumarizada nesta fórmula: «Pois o uso e a abundância de palavras boas e próprias é como uma certa fundação sobre a qual o poeta constrói e à qual ele une sua arte».

Uma vez mais, no que diz respeito a ação e caráter, o domínio do poeta em dicção não é a «verdade» mas o verossímil e o provável: «ele [Aristóteles] significa somente que espécie de fala os poetas usam em consideração à amplificação a fim de magnificar a coisa e fazê-la mais admirável e, partindo da verdade, é certo, eles apoderam-se das coisas verossímeis e prováveis».

Em suma, então, as várias espécies de utilidade que os homens fazem derivar da poesia vêm separadamente das várias partes dos poemas: da fábula, o espetáculo da felicidade ou infelicidade do homem emergindo de suas ações; do caráter, o exemplo da felicidade ou da infelicidade emergindo do seu caráter; das *sententiae*, as considerações que persuadirão o espectador da ação ou o dissuadirão dela, que demonstrarão para ele as verdades ou o moverão à imitação ou à rejeição. Estas, talvez, não estejam inteiramente separadas, desde que as *sententiae* se tornam a expressão final das lições tanto da ação como do caráter. Em todo o caso, a utilidade somente resultará da crença da audiência na verdade do poema e esta, por sua vez, dependerá do grau em que o poema é feito provável e verossímil.

Desde que o sistema de Robortello é analítico no sentido de que efeitos específicos resultam das causas separadas, podemos esperar que seu tratamento do prazer siga o mesmo

parâmetro. O próprio prazer será não subdividido em um número de espécies, mas partes separadas do poema serão distinguidas como providas de diferentes aspectos da *voluptas* produzida pela poesia. Além disso, essas serão usualmente diferentes das partes que contêm utilidade, ou serão subdivisões especiais dessas partes. Todo o problema do prazer será complicado por várias considerações: (1) que ele precisa ser derivado de assuntos que são eles mesmos não prazerosos (no caso da tragédia); (2) que a audiência tenderá a preferir prazeres inartísticos a prazeres artísticos; (3) que as coisas feitas para execução da utilidade militam essencialmente contra a execução do prazer.

Desde que o domínio da poesia é separado do da verdade, Robortello precisa estabelecer uma separação similar entre prazer e verdade; de outro modo, nenhuma poesia podia produzir prazer. Isto é feito na seguinte passagem:

Aristóteles responde que um grande prazer é experimentado igualmente por aqueles que não sabem previamente [que a fábula é verdadeira] como por aqueles que o sabem; do que fica claro que não se faz diferença entre as fábulas de tragédias que são tiradas de eventos verdadeiros e aquelas que o são de fictícios, desde que sejam inventadas de acordo com o possível.

O crível será então justamente capaz tanto de produzir prazer como de executar utilidade moral. Contudo, credibilidade em si mesmo não é suficiente (como o é para utilidade), pois alguns assuntos serão prontamente «acreditados» pela audiência, mas não serão prontamente «gostados». Daí que ecloda uma distinção entre gêneros como a comédia, onde a matéria mesma é prazerosa, e a tragédia, que não o é; os homens naturalmente preferirão a primeira à última. Alguma coisa especial precisa ser acrescentada a um gênero como a tragédia e, nesta especial qualidade, percebemos as verdadeiras fontes do prazer poético:

A multidão rude e ignorante dos homens, levada pelos sentidos e pela opinião mais que pela prudência e conhecimento e sabedoria, quase sempre está em desacordo com o que é direito e com o que é aprovado pelo saber. Portanto, os poetas, tentando agradar, umas vezes compõem fábulas que pensam ser capazes de ganhar a aprovação da gentinha, e, fazendo isto, desviam-se da arte, que fornece a norma para se escrever com propriedade. A arte demanda que os desempenhos trágicos possam purgar aquelas duas principais paixões da alma das quais já falamos na definição da tragédia — medo e piedade. Mas os homens, que são mais facilmente atraídos por coisas prazerosas e alegres, frequentemente fogem das coisas dolorosas e trágicas porque são desagradáveis. Por conseguinte, requerem um final feliz para a ação, a fim de não serem constantemente atormentados e puxados pelo terror e pela piedade e para que possam retornar à sua alegria original.

E um pouco mais tarde, respondendo à questão de como os desagradáveis sentimentos de piedade e terror podem causar prazer,

Mas replico que o prazer que se obtém da tragédia é aquele que está contido na imitação. O poder que esta imitação possui de deleitar nossas almas pode ser suficientemente reconhecido pelo fato de que mesmo coisas horríveis, se são expressas por alguma imitação, nos atraem para elas e nos trazem deleite e prazer [...]. Tal é, por conseguinte, o prazer que se deriva da tragédia. Nem o prazer que vem da comédia é diferente deste, na medida em que comédia contém imitação. Esta, portanto, agrada porque imita de um modo alegre as ações ridículas dos homens; a primeira, porque imita de um modo artificioso a tristeza, a lamentação e a calamidade de homens mortais. Agora, se alguém perguntar qual dos dois prazeres é maior, ousarei afirmar que aquele que se deriva da tragédia, porque penetra em nossas almas mais profundamente e nos toca de um modo mais incomum, e esta imitação é feita com uma força de alguma maneira muito maior. Por conseguinte, por sabermos ser mais difícil expressar esta imitação — se for exata — vemo-la com maior admiração e assim obtemos dela um maior prazer.

Citei essas passagens tão por extenso porque elas contêm uma elaboração do que é essencialmente as três bases do prazer para Robortello: imitação, a *difficulté vaincue*, e a admiração. Imitação, é claro, tem aqui o mesmo *status* que em Aristóteles, e Robortello não estende muito as considerações sobre seu texto; já temos visto (p. 4) seu comentário de que «à natura insitum est, voluptatem percipere ex imitatione». A *difficulté vaincue*, que comanda nosso deleite em vista de uma tarefa quase impossível de ser bem feita, é oferecida como a razão final para a superioridade da tragédia sobre os outros gêneros; os homens naturalmente preferem o que é alegre e prazeroso, e o poeta que é bem-sucedido em agradá-los por meio da apresentação do que é triste e desagradável atinge os mais altos limites de sua arte. Mas é na admiração que Robortello encontra a mais recorrente fonte de prazer, e a ela devota grande parte da discussão. Ele a definiria como um sentimento de maravilha, de espanto, que vem do espetáculo do inesperado, do extraordinário, do maravilhoso — daquilo que Aristóteles chama τα θαυμάσια. Isto faz surgir imediatamente uma questão crucial: não é o maravilhoso o contrário exato do crível, e o prazer que dele emerge não excluiria a possibilidade da utilidade? Robortello trabalha a dificuldade de um modo inteiramente consistente com os *données* prévios de seu sistema. O maravilhoso, de fato, conflitua com o crível. Daí que seja necessário guardar um minimum naqueles gêneros nos quais a credibilidade é mais essencial (v. g., a comédia) e possa atingir um maximum nos outros gêneros, onde, porque narrativos mais do que dramáticos, a credibilidade é de menor importância (v. g., o épico):

[...] na tragédia e na comédia a imitação é de homens que fazem alguma coisa de acordo com a natureza. A epopéia admite certas coisas, tais como aquelas narradas acerca de Circe, das Sereias, dos Ciclopes. A tragédia não as recebe porque não é apresentada por meio da narração, isto é, por um relato de eventos [διαπαγγελίαν], como o é a epopéia. Pois em tais relatos, muitas coisas, embora maravilhosas

[θαυματα] e contra a crença dos homens, podem ser contadas, as quais não são agenciadas por atores sobre o tablado, na presença dos espectadores.

O prazer derivado da admiração será assim mais apropriado a alguns gêneros que a outros. Mas isto não significa que o prazer será excluído da tragédia; pelo contrário, admiração é inseparável de piedade e terror: «Portanto, todas as coisas piedosas e terríveis são ao mesmo tempo admiráveis, nem piedade ou terror carecem alguma vez de admiração». O problema para o poeta, então, é reconciliar, no interior de um gênero como a tragédia, o crível com o maravilhoso; isto é feito de dois modos. Primeiro, como temos visto (p. 9 supra), o maravilhoso, na forma de reconhecimento e peripécia, é acrescido ou a piedade somente ou a piedade e medo, a fim de transformar fábulas simples em fábulas complexas. Num sentido, o prazer se torna um adjunto à utilidade e é associado a partes separadas da fábula. A espécie de homem representada pelo caráter é crível; a ação geral na qual ele se engaja é crível (cuidando assim de ambos os aspectos poético e histriônico); mas as circunstâncias particulares pelas quais a ação é concluída — uma descoberta da identidade das pessoas acompanhada por uma reviravolta nas fortunas do heróis — são extraordinárias e, daí, essencialmente incríveis, daí, maravilhosas. São elas que produzem o prazer associado à fábula. Segundo, considerando que a fábula central e as personagens centrais precisam ser «verdadeiras» ou possíveis nos modos já descritos, os episódios e as personagens secundárias admitirão uma muito mais livre «invenção». Episódios são acrescentados «*ad augendam fabulam, & amplificandum poëma*» (p. 45); eles expandem uma pequena fábula à magnitude requerida para um longo poema; eles são o ardil para criar variedade no poema e suspense na audiência (p. 121). Uma vez mais, serão eles mais aceitáveis no épico, do qual constituem um dos principais ornamentos: «porque da variedade de muitas coisas nele encontradas, remove o fastio e a saciedade e repetidas vezes relaxa e refresca as almas dos ouvintes e dos leitores; por fim, se pode legitimamente usar de episódios dissemelhantes, os quais tornam possível fazê-la crescer constantemente mais e mais». Na realidade, a necessidade de produzir prazer por meio da admiração é tão grande que quase qualquer erro artístico pode ser desculpado se esta necessidade for satisfeita: «Isto pode ser desculpado, prevenindo-se que ele [o poeta] atinja por meio dessas faltas o fim que procura. Agora, o fim é fazer a ação mais maravilhosa e de maior magnitude, de modo que isto afetará os ouvintes com maior admiração». Não é isto, em última análise, fazer possível ao poeta descartar tudo o que concerne a credibilidade a fim de explorar todos os meios acessíveis para alcançar o maravilhoso e o prazer a ele relacionados?

Finalmente, a própria dicção é uma fonte de admiração. Quando as coisas não entretêm a audiência, as palavras devem-no fazer. «Os poetas épicos em longos poemas não podem constantemente narrar ações que por sua própria virtude sejam capazes de deleitar a alma dos ouvintes; portanto, é necessário sobretudo introduzir em tais lugares palavras ornadas e elaborar *sententiae*, de modo que o discurso não seja arrastado». Em qualquer gênero, a linguagem metafórica tem a mesma função: «em qualquer palavra usada metaforicamente, é necessário que haja muitas coisas que estimulem e deleitem a alma do ouvinte, e ao mesmo tempo produzam nele admiração». Ambas, a tragédia e a épica, devem produzir suspense e admiração; o poeta épico tem maiores possibilidades não somente no uso da maravilha e dos episódios, mas na descrição de inúmeros objetos: «o poeta épico possui um outro campo dentro do qual se move, em que faz numerosas descrições de lugares, roupas, tempos, movimentos, gestos e outras coisas dessa espécie». Tais descrições são essencialmente *hors d'oeuvre*, cujo único propósito é acrescentar decoração agradável à obra.

Os prazeres que resultam da imitação, da *difficulté vaincue* e da admiração estão assim fortemente ligadas a partes do poema diferentes daquelas que produzem utilidade; elas vêm dos episódios, do reconhecimento e da peripécia mais do que da ação principal da fábula; dos caracteres secundários mais do que dos heróis; dos elementos da dicção independentes das falas éticas; das descrições gratuitas. Isto não significa que as outras partes «essenciais» do poema não dêem prazer. Significa apenas que, guardando sua tendência analítica, Robortello procura tanto quanto possível encontrar causas separadas para o prazer e a utilidade obtida pela audiência. O prazer contribuirá para o cumprimento da derradeira finalidade da obra (se tal subordinação existe de fato) somente por fazer o poema como um todo desfrutável pella audiência. O efeito total sobre a audiência será o do melhoramento moral acompanhado por sensações prazerosas.

## II

Persuasão, efeito sobre a audiência, melhoramento moral, sensações prazerosas — escolho uns poucos termos que parecem sumarizar as maiores tendências do sistema de Robortello como temos visto até agora. Se esses são, com efeito, os fins propostos por seu sistema, então ele se torna surpreendentemente diferente do sistema de Aristóteles no texto poético que Robortello está comentando. Quão diferente, e em que medida, talvez seja melhor descobrir por uma investigação deste problema: em que medida é seu sistema um sistema retórico mais que poético, no sentido aristotélico? Por «sistema retórico» quero dizer aquele

em que um efeito de persuasão específico é produzido sobre uma audiência especificada, pelo uso do caráter da audiência, do caráter do falante e dos argumentos da fala como recursos para a persuasão.

Logo em seu Prólogo, Robortello classifica a poética como uma das cinco artes do discurso. Ele estabelece uma hierarquia descendente da verdade à falsidade e coloca as cinco artes na seguinte ordem, cada qual com sua matéria especial (p. 1):

demonstratoria	: verum
dialectice	: probabile
rhetorice	: suasorium
sophistice	: speciem probabilis, sed verisimilis
poëtice	: falsum, seu fabulosum

Uma classificação como esta explica por que alhures ele exclui a verdade entre as matérias da poesia; e também por que se faz necessário para ele clarificar o sentido de *falsum* (desde que o falso seria incrível) como *fabulosum*, relacionado por isso com as tradições e as opiniões dos homens. Com efeito, a poética terá alguns pontos em comum com todas as outras artes do discurso exceto a *demonstratoria*. Ela produziria um *sermonem imitantem* exatamente como a retórica produz um *sermonem persuadentem* (p. 2). Ela compartilharia com a dialética e a retórica a qualidade de ter não ter nenhuma matéria específica e se distinguiria delas somente pelo fato de imitar (p. 291).

Mas essas são extensamente distinções da matéria. Quando se discute o efeito, a palavras *persuadentem* é de fato aplicável tanto a poética como a retórica. Já vimos algumas passagens: «*Sed prorsus poëta res exponit accomodatè ad persuasionem hominum, & fidem*» (p. 66); «*imitandi, & representandi mores; motiones, personas, & actiones hominum accomodatè ad fidem, & persuasionem audientium, & spectantium*» (p. 3). O poeta realmente excelente «precisa possuir por inteiro a arte de fazer mover as mentes dos ouvintes em qualquer direção que seja». Além disso, essa persuasão não existe por sua própria causa; precisa, como precisa a retórica, mover o leitor à ação de uma dada espécie ou ao assentimento de certas ações. As espécies de caráter a ser formadas por meio desta persuasão e as espécies de ação a ser procuradas ou rejeitadas já foram discutidas. É nesta medida, então, que a poética de Robortello é como retórica.

É também semelhante à retórica na especificação da audiência; não temos aqui uma audiência universal, descaracterizada, mas uma audiência especificamente delimitada em vários modos. Primeiro, é uma audiência de elite, não de *vulgus*; note seu desdém pelas demandas feitas ao poeta pela «rude e ignorante multidão dos homens» (p. 20 supra) e sua indicação de que estas demandas precisam ser ignoradas em favor das requisições dos

«sábios», os *sapientes*. Similarmente, o poeta deve rejeitar o clamor da multidão pelo fim dúplice:

Pois elas são deleitadas mais por esta espécie de fim, porque é mais gentil e tem menos terror nela e enche mais a alma com uma certa suavidade, que é obtida da punição dos perversos e da felicidade dos bons [...]. Mas Aristóteles afirma que esta espécie de prazer não é buscada na tragédia, desde que é mais própria da comédia.

Segundo, é uma audiência feita somente por homens bons. Toda a base da simpatia de uma audiência por caráter, de purgação e efeito moral sobre a audiência, baseia-se na assumpção de que a audiência é constituída dessa maneira. Robertello desenvolve sua idéia por extenso no comentário sobre 1453 a 5, «alguma pessoa como nós mesmos»:

O medo assoma, com efeito, quando olhamos para alguém semelhante a nós que caiu em miséria. Aristóteles entende os próprios ouvintes, os quais são quase todos julgados bons; ou então fala somente dos bons. Pois está fora de suas almas aquilo de que o papel de escrever tragédia se deriva; o poeta nunca precisa se preocupar com os perversos [*improbos*], mas sim adaptar todas as coisas que escreve à natureza dos homens bons. Então, os homens bons, quando vêm coisas más acontecerem a algum homem bom, temem — desde que entendem que ele é semelhante a eles e que eles o são àquele — que a mesma coisa ocorra uma hora a eles mesmos, desde que vivem nas mesmas circunstâncias.

Por um corolário da razão, a infelicidade dos bons e a felicidade dos maus «seriam repugnantes tanto aos homens como aos deuses» (p. 110). Terceiro, sabemos que a audiência possui uma larga porção de conhecimentos e um grande número de expectativas, que contribuem todos para a constituição de seu cânone de credibilidade: o que é verdadeiro, o que é tradicional, o que é matéria de opinião, o que é provável e o que verossímil — todos esses são conhecidos somente por referência à audiência e sua realização só é descoberta pela consulta à audiência.

Se este sistema poético assemelha-se ao sistema retórico em sua produção de um efeito específico de persuasão sobre uma audiência específica, assemelha-se também a um sistema em consideração à fábula de um poema como uma espécie de argumento. As partes da fábula precisam estar referidas umas às outras como *praecedentia* e *consequentia*; os vários modos de prioridade e posterioridade são descobertos nas *Categorias* (pp. 104-5). O prólogo e o epílogo de uma tragédia terão a mesma relação acessória com o resto como o exórdio de uma fala: «Com efeito, o que são sempre o exórdio e o epílogo senão certos episódios de alguma oração forense?» No caráter, *hoc post hoc*, as relações precisam obter, levando em conta causa, efeito, e intervalo de tempo; na fábula, *haec per haec*, providenciando interdependência mútua de causas; e, no desenlace, é «deduzida» (*deducitur*) dos caracteres das pessoas e dos eventos precedentes (pp. 175-6).

De fato, a fonte mais frequente de elucidações para a *Poética* está numa multiplicidade de obras retóricas, e as duas artes são constantemente comparadas por Robortello. Ele as vê como sendo exatamente similares em todas as coisas, salvo em uma: «Elas concordam em quase todas as coisas; diferem nesta, somente, que a última [a poesia] usa metro, e a primeira [a retórica], discurso em prosa». Como resultado desta diferença, a retórica suportará uma dicção mais ornada, enquanto a poética [sic] (especialmente nos gêneros dramáticos) precisa procurar uma simplicidade que a aproxime da fala de todos os dias (p. 45). As funções de *διανοια* ou *sententiae* serão as mesmas em ambas (p.223) (Aristóteles tinha providenciado uma base para a comparação); ambas operarão no domínio do provável: «*conueniréque cum Rhetorice, quae ex probabilibus ducit argumentationes*» (p. 284). Haverá diferenças, é claro, mas elas serão de detalhe mais do que de essência nas duas artes. Por exemplo, todas as relações de um herói trágico com suas ações e circunstâncias serão extraordinariamente diferentes daquelas de um cliente sendo defendido por um orador (pp. 113-4); o «medo» que delas resulte na retórica será de uma fonte puramente humana, enquanto, na poética, entram elementos sobrenaturais e religiosos (p. 126).

Tudo o que falta, então para fazer a aproximação de Robortello inteiramente retórica é o papel do caráter do poeta como um elemento de persuasão. Não há qualquer traço de tal papel em seu comentário. O poeta, para Robortello, é meramente um homem capaz de imitar, por meio de dons da natureza e de normas da arte adquiridas, os objetos que usa em seus poemas. Ele mesmo não é dotado com qualquer caráter moral, e suas características pessoais (exceto na medida em que o «bom» poeta imitará homens bons) não entram na estrutura ou na efetividade de seus poemas. Somente neste sentido o sistema retórico de Robortello está incompleto, e respeitada a orientação distintamente poética do sistema de Aristóteles.

Por isso é agora suficientemente claro que, no decorrer deste extenso e minucioso comentário sobre a *Poética*, muito acontece para as suposições básicas do texto e o que emerge é um método poético essencialmente diferente do de Aristóteles. A alteração fundamental vem da passagem de uma posição poética para uma retórica, de uma posição na qual a consideração essencial é a execução de uma relação interna e estrutural que fará o poema belo, para uma na qual o principal problema é a descoberta daqueles desígnios que produzirão um efeito desejado sobre uma audiência específica. Não quero dizer que em Aristóteles não se dê considerações acerca do efeito do poema sobre a audiência; de fato, em todo ponto crucial da *Poética*, a relação do objeto de contemplação ao contemplador é mantida constante. Tais conceitos como o prazer derivado da imitação, o «efeito» próprio de umas dadas espécies, a piedade e o medo da tragédia e sua «purgação», a «semelhança»

do herói com a audiência entre os requisitos de caráter são integrais para o argumento; eles são fundamentais se a obra de arte quer cumprir sua função de dar uma certa espécie de prazer artístico aos homens que a vêem ou ouvem-na. Mas aí reside basicamente a saída de Robortello: o efeito produzido não é um prazer artístico que resulte das qualidades formais da obra, mas um prazer da persuasão moral para a ação ou inação, na qual o prazer envolvido é meramente um acompanhamento ou um instrumento; e a audiência é composta de homens capazes de se entregar a esta persuasão mais que de homens capazes de gozar deste prazer.

Isto significa que o problema para o poeta não é tanto compor das partes constitutivas um todo artístico (que, como um todo, produzirá o desejado efeito estético), porém inserir nas obras tais partes que, por elas mesmas, produzirão múltiplas utilidades e prazeres, cada parte produzindo uma utilidade separada ou um prazer separado. A base para a inclusão de qualquer parte dada é sua capacidade, por si mesma, de despertar em uma altamente especificada audiência uma dada reação de persuasão ou de prazer. Isto significa, por um lado, que a unidade artística e a integridade da obra desaparece como parte do problema: «fábula» pode ser removida de entre os elementos poéticos de uma obra e pode ser transferida para suas funções especificamente histriônicas. Somente as noções mais vagas de unificação e ordenação da estrutura para a obra precisam ser retidas; essas não são vitais. Por outro lado, elementos tais como dicção e os meios pelos quais a dicção é feita ornato assumem grande importância.

Além do mais, desde que o sentido da estrutura poética total está perdido, não há mais qualquer possibilidade de derivar de tal estrutura os critérios de propriedade para o bem ou para o mal, das partes individuais. Em vez disso, os critérios para cada parte separada serão derivados separadamente por uma referência ao caráter da audiência como ele afeta especificamente esta parte e à luz da utilidade ou do prazer que cada parte produziria. A cada passo, haverá referência ao exterior do poema. O poema se torna, como resultado, uma coleção mais que uma unidade. Disso a audiência extrai utilidade de um caráter moral e prazer de uma espécie não estética, desde que não está relacionada à estrutura ou à forma da obra como um todo.

Robortello, conseqüentemente, acha possível epitomizar sua concepção de poesia numa definição que toma de Cícero e a qual Aristóteles veria como inteiramente inadequada: «*imitationem uitae; speculum consuetudinis; imaginem ueritatis*» (p. 2). O verbo ποειν, para descrever o processo de escrever poemas, não significará simplesmente *facere*, mas «*scribere versus, & poemata pangere*», fazendo assim a inclusão do verso mandatária. Com efeito, ele argúi que o verso não é da essência da poesia (desde que ele está comentando um texto que afirma que isto é verdade); mas ainda o vê como necessário:

«É preciso saber que a poesia deverá ser composta de dois elementos, nomeadamente, imitação e metro [...] e será mais verdadeira e mais propriamente chamada “poesia” a que é composta de ambos, imitação e metro». Desta definição, como do conceito subjacente a ela, todas as noções aristotélicas de peculiar natureza e das características especiais da poesia estão ausentes.

Podemos perguntar apropriadamente, afinal, como e por quê Robortello vem a dar esta interpretação do texto da *Poética*. Uma resposta completa requereria uma história da antecedente tradição crítica e uma descrição das aproximações das correntes intelectuais. Isto, brevemente, pode ser dito, a título de sugestão: com nenhuma exegese anterior à qual se ligar, Robortello estava obrigado a voltar-se para outros textos e para hábitos de exposição de um método há muito estabelecido para aí aplicá-los. Os textos para os quais ele se volta são em grande extensão textos retóricos, ou, se poéticos, eram aqueles que — v. g., Horácio — apresentavam um viés essencialmente retórico para os problemas da poesia. Há, assim, por toda a parte, um desejo de fazer equivaler o que é dito na *Poética* com a *Arte poética* de Horácio e com todos os principais escritos retóricos da antiguidade. Por meio da equação, passagens individuais da *Poética* são tomada num matiz retórico que, no fim, estende-se para a interpretação do texto por inteiro. Os hábitos de exposição que são aplicados podem ser caracterizados no conjunto como a determinação de reconciliar todos os escritores anteriores que podiam ser vistos como «autoridades». Este é o método dos escoliastas. Se Platão bane os poetas e Aristóteles os admite, uma reconciliação precisa ser descoberta; esta é encontrada numa interpretação da purgação que provê a poesia com a utilidade moral que Platão não conseguira descobrir nela. E assim por diante em linha descendente. A dificuldade deste método, é claro, reside em sua completa negligência sobre as considerações metodológicas, em sua deturpação de passagens do contexto, em sua destruição das bases sistemáticas para o sentido de qualquer afirmação ou conjunto de afirmações. Se alguém vai aplicá-lo, precisa desistir — ou recusar — de ler os textos como corpos de idéias que têm uma interrelação orgânica e se contentar com tê-los meramente como coleções de passagens. Robortello lê suas fontes materiais como coleções de passagens, e ele lê Aristóteles muito desta maneira. Assim é que as concepções fundamentais da *Poética* escapam-lhe e fragmentos que a compõem são reunidos em um novo sistema, o qual possui apenas raros pontos de contato com o sistema aristotélico. Infelizmente, este será o procedimento para todos os sucessores de Robortello e contribuirá para a progressiva transformação e deformação da idéia de poesia contida na *Poética*.