MODERNOS & CONTEMPORÂNEOS

Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v. 9, n. 22., jul./dez., 2025.

O grande prefácio aos poemas do senhor Mao no espelho da *Poética* de Aristóteles: um exercício de filosofia comparada

The *Great Preface to Master Mao's Poems* in the mirror of Aristotle's *Poetics*: an exercise in comparative philosophy

Giorgio Sinedino[1]

Resumo: Estabelecemos um diálogo entre a Poética clássica chinesa e ocidental, utilizando a Poética de Aristóteles como um modelo comparativo para o Grande Introito aos Poemas do Senhor Mao. A introdução esclarece os critérios de leitura e análise, concentradas nas diferentes visões de mundo e contextos socioinstitucionais. O segundo capítulo trata da Poética, dividindo-a numa teoria geral sobre essa Arte e uma teoria especial sobre a forma trágica. O capítulo seguinte trata do Grande Introito, investigando suas três partes, o programa do Clássico dos Poemas, uma preleção geral sobre a Arte Poética e específica da prática poética do Clássico. Embora a teoria ocidental proporcione meios formais de comparação, as diferenças culturais entre ambas tradições dificultam analogias de conteúdo. Enquanto a doutrina aristotélica é mimético-catártica, centrada no enredo e na resposta do público, a poética chinesa é evocativa, orientada pelos "ideais" do poeta e pela relação dinâmica entre texto e hermenêutica autorizada.

Palavras-chave: Confucianismo; Aristóteles; Poética; Ética; Hermenêutica; Filosofia Comparada.

Abstract: By employing Aristotle's *Poetics* as a comparative model to the *Great Preface to Master Mao's Poems*, we establish a dialogue between Chinese and Western Poetics. The introduction defines criteria for our reading and analysis of both texts, focusing on their different worldviews and social/institutional contexts. The second chapter discusses the Poetics, dividing it into a general theory about that Art and a special theory about the tragic form. The next chapter deals with the *Great Preface*, investigating its three parts, namely, the program of the *Classic of Poems*, a general prelection on the Poetic Art and one about the poetic practice of the *Classic*. Although Western theory provides formal means of comparison, cultural differences between both traditions make analogies difficult content-wise. While the Aristotelian doctrine is mimetic-cathartic, plot- and public response-oriented, Chinese Poetics is evocative, focused on the poet's "ideals" and on the dynamic relation between text and authorized hermeneutics.

Keywords: Confucianism; Aristotle; Poetics; Ethics; Hermeneutics; Comparative Philosophy.

1 Professor na Universidade de Macau

Introdução

O presente estudo intenta estabelecer um diálogo entre a Poética de duas tradições intelectuais diferentes, chinesa e ocidental. Para tanto, utilizaremos a *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.) como "espelho" (modelo comparativo) do *Grande prefácio aos poemas do senhor Mao* (doravante *Grande introito*), de linhagem confuciana. Ao invés de escolher um conceito específico como critério de comparação, consideraremos os textos como um todo, analisando o seu raciocínio, passo a passo, destacando os respectivos pressupostos metodológicos, estilos de argumentação, construção das teses/conceitos e influência do contexto social e institucional. Atribuiremos especial valor às relações entre Poética e Moral, dada a sua ênfase no pensamento chinês. Através desse exercício, exploraremos a tese de que cada tradição está sutilmente condicionada por uma visão mundo, que a valida e legitima.

Dentro de nossas limitações, realizaremos a leitura filologicamente mais rigorosa possível de ambos os textos. Devido à extensão máxima deste artigo, contudo, não poderemos tratar dos detalhes relativos a crítica textual e tradução. Mais modestamente, concentrar-nos-emos no argumento fundamental dos textos, remetendo às passagens específicas dos originais. Em nosso entender, permanecer nesse nível mais geral tem a vantagem de ampliar a margem de comparabilidade e situar os conceitos no raciocínio que lhes deu origem.

Além desta breve introdução, o presente artigo possui três outras partes.

Começaremos nosso exercício com a *Poética,* que servirá como "espelho" em reconhecimento de suas vantagens metodológicas, terminológicas e expositivas. Enfocaremos sua teoria geral da Arte Poética (caps. 1-5 da edição moderna) e teoria especial da forma trágica (caps. 6-18), incorporando passagens da miscelânea crítica sobre pensamento/estilo e sobre a forma épica (caps. 19-26), desde que aproveitem à discussão. Um tratamento aprofundado da miscelânea envolveria questões alheias à finalidade comparativa deste texto. Faremos comentários preliminares, passo a passo, ressaltando as peculiaridades da Poética chinesa em relação à experiência grega.

A terceira parte tratará do *Grande introito* como "imagem", ou seja, tentando refletir os mesmos tópicos identificados na *Poética* – sob o pressuposto de nunca distorcermos qualquer um dos textos. Depois de explicarmos as peculiaridades metodológicas e expositivas do pensamento chinês, seguimos a divisão do *Grande introito* num preâmbulo programático ao *Clássico dos poemas*, uma preleção sobre Arte Poética e uma exposição da prática poética no *Clássico*. Deixamos de fora deste exercício um epílogo crítico, por não contribuir para a comparação intentada.

Na conclusão, sintetizaremos as descobertas do exercício comparativo, explicando de que maneira o *Grande introito* espelha uma doutrina plausivelmente consistente com a *Poética*, permitindo analogias no que importa a conceitos e argumentos. Nada obstante, reconhecemos que as diferentes visões de mundo,

arranjos sociais e institucionais de ambos os textos produzem incompatibilidades de substância.

O espelho: a *Poética* de Aristóteles

Empregamos a *Poética* (segunda metade séc. IV a.C.) de Aristóteles como "espelho", ou seja, como modelo comparativo para o *Grande introito*. Sabe-se que a *Poética* é uma obra acroamática do grande filósofo de Estagira, tendo, portanto, a forma de notas de aula. A ordem de exposição manifesta grande rigor lógico e didático, de maneira que já sugere uma divisão dos conteúdos. Como mencionado na introdução, o nosso exercício abrange as duas primeiras grandes partes da obra: uma teoria geral da Arte Poética e uma teoria especial da forma trágica.

Teoria geral: a arte poética

Chamamos de teoria geral os caps. 1-5 da edição moderna. Ela expõe quatro temas: metodologia, formas, elementos e natureza da Arte Poética. Exploremo-los na ordem.

Pressupostos metodológicos

A *Poética* inicia-se com um parágrafo programático, descrevendo o raciocínio a ser desenvolvido ao longo da obra. É necessário analisá-lo com cuidado, pois contém uma visão metodológica peculiarmente grega antiga, e ocidental.

Aristóteles enfatiza que é preciso começar primeiro das primeiras coisas, conforme a Natureza (1.1447a5-6).[2] Trata-se, por conseguinte, de uma abordagem dedutiva do problema, assumindo que há princípios gerais a disciplinarem o conhecimento, teórico e prático, do objeto em causa (as obras "poéticas"). Segue-se a Natureza, o que quer dizer, no contexto grego, uma ordem pré-estabelecida, cognoscível racionalmente e, como destacaremos no momento oportuno com argumentos da *Poética*, orientada teleologicamente.

Sob tal premissa, o estagirita reconhece a existência da Poética de duas maneiras: "em si e através de suas formas" (1.1447a8). Depreendemos que Poética é um conceito abstrato, distinto dos poetas e dos poemas vistos coletivamente; entendemos, ainda, que sua existência também é cognoscível mediante as respectivas "formas" criadas por si própria, isto é, os tipos de composições.

Nesse sentido, a Poética consiste num *modus faciendi* (donde o epíteto tradicional de "Arte") para construir bem/belamente/moralmente os enredos, conforme os potenciais (de cada uma de suas 'formas'/gêneros), podendo analisar quantos e quais são os elementos que constituem (as obras específicas) (1.1447a2-4).

Considerando o argumento implícito ao proêmio, Aristóteles pretende que a (Arte) Poética tenha um cariz produtivo (no sentido de *Met*. VI.1, 1025b25) e não

2 Segue-se a numeração Bekker para os textos aristotélicos, com linhas da edição Gallavotti. Caso observação em contrário, todas as referências são da *Poética*.

prescritivo. As obras "poéticas" decorrerem geneticamente da Arte, através de um procedimento mimético, "natural" ao homem (que esmiuçaremos em breve).

Iniciando o exercício comparativo, a "Poética" chinesa clássica é radicalmente nominalista: O termo 詩 indica, concomitantemente, "Poesia", "poema" e "poemas" em conjunto, em particular os recolhidos *Clássico dos poemas*, mais antiga compilação canônica, atribuída à Confúcio (I.1.a30).[3] A lição do *Grande introito* não pode ser separada dessa antologia, de cuja imitação/performance depende o *savoir-faire* "poético". Tampouco há uma metodologia distinta da atividade de listar, estudar e classificar *ex post facto* esses poemas. Portanto, em seu nascedouro, a Arte Poética é prescritiva e reprodutiva.

Formas poéticas

Consoante a sequência lógica do argumento, o tema das formas poéticas vem a seguir:

De início, é interessante notar que, pelas "formas" estarem presentes nas criações literárias, ambas existem no tempo, donde termos diante de nós um problema filosófico e de história literária. Admitidas as inclinações organicistas e empiricistas de Aristóteles, embora a sua doutrina poética buscasse princípios gerais, não podia deixar de se respaldar na realidade que conhecia, a da cultura grega do século IV a.C. Como grego setentrional, o estagirita sofreu uma profunda influência da cultura ática, ilustrada pela centralidade da tragédia na *Poética*. Contudo, mesmo desconhecendo as criações poéticas chinesas, a noção de "forma" pode ser abstraída e aproximada a um conceito chinês análogo: 體. Vejamos como isso ocorre.

1.1447a14-16 lista três pares de "formas", a saber: "epopeia e tragédia"; "comédia e poesia ditirâmbica"; "(a maioria das) composições para aulo e cítara", gêneros da literatura grega antiga que quase desapareceram em sua forma original. Especula-se se há alguma intenção em colocar epopeia e tragédia em primeiro lugar, relacionar ditirambos à comédia a seguir e, por último, listar composições aparentemente instrumentais. Talvez se intente a tripartição entre épico/tragédia, comédia (os ditirambos poderiam ter servido de arquétipo, junto com os komoi, para a comédia, p.ex., Prickard-Cambridge, 1927) e poesia lírica (Wellek e Warren, 1963, p. 228-229; certas traduções vertem "composições para cítara" como "composições para lira", v. Halliwell, 1995, p. 31). Seja como for, a classificação é exemplificativa. Há dificuldade em tipificar os diálogos socráticos, a poesia de filósofos naturais como Empédocles, as mimes de Sófron (2.1447b10-11) etc.

Aristóteles esclarece que criação poética é tudo que resulta de um procedimento mimético, mesmo que se distinga por meios, objetos e modos (1.1447a16-18). Estes três elementos devem servir de critério para análise e ulterior classificação das formas, como sugere o estagirita, ao citar Sófocles, Homero e Aristófanes como

3 As referências ao *Grande Introito* seguem a recensão de Ruan Yuan (ed. Referida na bibliografia).

metonímia para os três gêneros fundamentais visados na *Poética:* tragédia, epopeia e comédia (2.1448a24-29).

No caso chinês, o *Clássico dos poemas* lista as formas poéticas arcaicas em categorias mais ou menos sociopoliticamente determinadas: "ventos dos feudos" 國風 (doravante "ventos", composições mormente populares); "odes elegantes/ cantigas conviviais" 雅 (doravante "odes", composições aristocráticas e protocolares das "capitais" dos feudos); "hinos sacrificais" 頌 (doravante "hinos", composições das cerimônias sacrificais de clãs reinantes). Apesar de que não tenha vivenciado mudanças profundas de regime político, a influência decisiva das estruturas sociais e formas de interação política na poética chinesa alerta-nos para a relevância de fatores análogos para a epopeia, tragédia e comédia. Embora a epopeia tenha como origem a sociedade aristocrática pan-helênica da Grécia arcaica (Finlley, 1982), Aristóteles trata da mesma como arquétipo da tragédia, uma forma artística geograficamente definida e sedimentada na transição entre despotismo e democracia (Meier, 2012).

Elementos da arte poética

É possível estabelecer uma comparação direta entre as duas tradições sob análise, partindo dos três elementos da Arte Poética, "meios, objeto, modo":

(1) Os meios são, na ordem, "ritmo, linguagem e música" (2.1447a19-b9). Uma tese marcante afirma que ritmo/métrica não é elemento essencial para caracterizar a criação "poética" (2.1447b21-22). Logo, "poema" é toda arte (linguística) em verso ou prosa, à maneira da noção alemã de *Dichtung*. Aristóteles também abre o leque (via mimese) para artes sem relação imediata com a Literatura, criando a ponte para o conceito de Belas Artes na tradição ocidental, consolidado a partir do Renascimento. Do ponto de vista da tradição chinesa, além da relação genética entre canto, dança e poesia (I.2.a8), também reconhecida pelo estagirita, seria possível encontrarmos uma analogia, em sede de "Belas Artes", para agregarmos a "Música (ortodoxa)" e a Caligrafia/Pintura. Todavia, falta o conceito técnico e amoral de mimese. No caso chinês, as artes são cimentadas por uma doutrina moral, de cunho prescritivo, que precede à Poética.

(2) Identificamos um fator axiológico da Poética aristotélica nos objetos (2.1448a1-18). O texto reza que a representação está voltada para caracteres "melhores", "piores" e "semelhantes", definidos "em relação a nós" (2.1448a4-5). Se compreendido literalmente, isso pode servir de contexto ético-moral da Arte Poética. Pressupõe-se, todavia, o pano de fundo social específico da Grécia antiga. Há dois pontos a assinalar.

Primeiro, embora Aristóteles pareça hesitar sobre a natureza (exclusivamente) moral dos termos "melhor"/"pior" (4.1448b20-26) no enredo da tragédia, os objetos potenciais de representação mimética são definidos precipuamente conforme o critério ético (moral). A concessão feita aos personagens "semelhantes" – nunca

tratados em profundidade na *Poética* – não suspende o critério moral, mas amplia as possibilidades de criação literária, garantindo uma certa atualidade às lições da *Poética*, não apenas face à poesia alexandrina/neotérica, mas também no contexto da dessacralização da (alta-)literatura desde a ascensão do romance como forma poética maior.

Segundo, em termos comparativos, percebe-se uma particularidade ocidental no termo "em relação a nós" e no uso de adjetivos comparativos ("melhor"/"pior"): as pretensões morais remetem à convivência dos "homens livres", capazes de julgarem quem é "melhor" ou "pior" do que si, fora de uma hierarquia predeterminada. Portanto, segundo a *Poética*, parece "natural" que o público tenha um papel importante no "ciclo vital" do poema. Note-se a dependência das instituições gregas, onde o teatro possui significância especial como espaço relativamente aberto de interação política.

O caso chinês serve de referência. Apesar da exceção relativa dos "ventos", muitos dos quais são canções populares, no *Grande prefácio*, a Arte Poética refere-se prioritariamente a um estrato social: a classe chamada de Shi 士, intelectuais treinados para atuarem na administração das casas nobres. O poema também é uma ferramenta de interação política, só que determinada pelo contexto da burocracia, sob uma ideologia que atribui superioridade moral aos Shi. Portanto, dispensa-se a concepção aristotélica de público, situando o poema nas relações dessa classe.

(3) Aristóteles lista três modos de ação mimética. Dois deles são puros: o do "poeta" que descreve em terceira pessoa (narrativa) e o do que interpreta a mimese (agindo e/ou dialogando). O terceiro é misto, com narrativa e dramatização (entendida principalmente como diálogo), a exemplo de Homero (3.1448a19-23). No contexto ocidental, esta breve passagem é importante por assimilar a performance à Arte Poética e por discriminar dois tipos de construção do discurso.

Em sede comparativa, identificamos dois fatores culturais nessa lição. Primeiro, o da ênfase epistemológica no que é experimentado externamente pelos sentidos, especialmente o da visão. Segundo, a tendência de priorizar "narração/diálogo" sobre "descrição" como meio da obra "poética". Na doutrina chinesa, nem se verifica o mesmo grau de interesse pela "narração/diálogo", nem se prefere uma experiência objetiva do mundo pelos sentidos. Os poemas são interiorizados como uma experiência moral, através de procedimentos evocativos, não miméticos – o que problematiza a natureza da Arte Poética.

Natureza da arte poética

Os capítulos 4 e 5 da edição moderna da *Poética* tratam da natureza mimética (cf. Met. V/4.1014b15-15a1) da respectiva Arte, sendo a culminação da teoria geral.

Numa primeira impressão, a teoria mimética de Aristóteles é puramente cognitiva e livre de valoração. Tendo reiterado a centralidade da mimese para toda criação "poética", Aristóteles explica que o homem a pratica por duas razões

"naturais": o instinto de imitar e o prazer que sentimos com os produtos da mimese (4.1448b4-9). Tanto um, como outro se originam da convicção de que o Homem "por Natureza" deseja o conhecimento das coisas, tal como haurido pelos sentidos (Met. I/1.980a22-23). Coerentemente, ele expõe que a imitação é uma característica da aprendizagem infantil e que o prazer advém da percepção do objeto mimético, seja por identificá-lo como algo familiar, seja por conhecê-lo pela primeira vez (4.1448b14-19). Além disso, o estagirita afirma que não deixa de existir prazer no conhecimento de obras miméticas de conteúdo vil ou medonho (4.1448b10-14). Depreende-se que a mimese não exclui qualquer conteúdo, mesmo o moralmente censurável.

No entanto, podemos especular que Aristóteles admite balizas morais para a Arte Poética, malgrado se imporem depois do ato de criação das obras, como um princípio de apreciação e crítica poética. A preferência pela Tragédia em detrimento da Comédia, mesmo consideradas todas as lacunas de nosso conhecimento a respeito, confirma-o. Antes de expor esse problema, vale a pena considerar os ensinamentos do estagirita sobre o objeto da mimese em geral no cap. 25 e sobre o da tragédia no cap. 9, indicando como o juízo moral é deslocado do conteúdo particular para o papel geral da Arte Poética.

Em geral, há três objetos possíveis de representação mimética: as coisas como são, como se diz que são e como devem ser (25.1460b9-11). As pessoas normalmente julgam a mimese a partir de dois pontos de vista, um dos quais é o domínio da técnica e o outro dos quais é o do conteúdo da obra. Aristóteles discute quatro defeitos, dos quais "impossibilidade", "ilogicidade" e "contradição" têm a ver com a técnica: a relação entre os objetos representados e a "realidade". O quarto defeito, "perniciosidade", merece maior atenção por remeter a um juízo moral (25.1461b22-26). Aristóteles contra-argumenta que o mal não pode ser excluído da mimese, justificando-o "tecnicamente" como adequação do comportamento "pernicioso" aos escrúpulos da personagem (25.1461a5-10). Para os nossos fins, não é o caso de que a moralidade seja excluída da mimese, apenas o de que não pode ser utilizada para limitar a criação poética.

A relação entre moralidade e Arte Poética estabelece-se num plano mais amplo do que o da criação. No capítulo 9, o grande filósofo refere-se, sem qualitativos, ao "poeta". Diz que a Poética se interessa não por relatar eventos que aconteceram de fato, mas por mimetizar situações marcadas pela "verossimilhança ou necessidade" (9.1451a37-39). Sutilmente ressalva-se que o poeta pode tratar de coisas que realmente aconteceram, mas porque o "real" pertence ao "verossímil e necessário" (9.1451b31-33). Como se sabe, a relação entre poesia e realidade, no contexto histórico de Aristóteles, despertava paixões profundas. A *Arte poética* parece buscar uma situação de compromisso entre a visão tradicional da Poética, segundo que poetas como Homero e Hesíodo eram vistos como autoridades em

diversas regiões do conhecimento, inclusive Ética, e a nova visão, por exemplo a lição platônica, segundo que a poesia falsificava e mesmo deturpava. O estagirita, ao contrário, parece advogar uma nova dimensão para a poética, diferente do "real" enquanto tenta preservar o seu caráter de "verdade". Daí o debate sobre a relação entre História e Poesia, com a história a se ocupar do "acontecido" e a poesia do "acontecível" (9.1451b3-4). Aristóteles avança com a tese de que a Poesia é mais "séria/elevada/dignificada" e "filosófica" do que a História, pois se preocupa com o "geral", ao passo que a outra trata do "particular" (9.1451b7-8). Neste nível de papel geral da Poesia, a moralidade se reafirma como um fator importante.

Em termos comparativos, há três observações a fazer. Primeiro, o *Grande introito* não problematiza a relação entre realidade e Poesia. Pelo contrário, as obras do *Clássico dos poemas* são reconhecidas como documento da legitimidade das casas reais (I.4.c8) e como registros verídicos da situação no reino inteiro (I.4.b35) ou em seus feudos (I.4.b2). Segundo, apesar de que a Poesia na China antiga também tenha um estatuto relativamente superior ao da História, não é proveitoso forçar comparação com a lição aristotélica. Por um lado, há uma superposição entre ambos os conceitos na China, pois o "cronista", burocrata encarregado de trabalho historiográfico, ocupava-se da compilação, execução e interpretação dos poemas (I.3.c52). Por outro, o conceito de 史 na fase final da dinastia Zhou não possuía o mesmo enquadramento teórico e institucional que a História dos praticantes gregos nos séculos V e IV a.C. Terceiro, a Arte Poética segundo o *Grande Introito* é completamente moralizada, de modo que não há margem para criações que contrariem certos valores e princípios.

Desenvolvimento da Arte Poética

Retornando ao cap. 4, Aristóteles explica, dedutivamente, como a criação poética desenvolveu-se numa Arte Isso é feito em três etapas. A primeira é a do instinto de imitação, já mencionado. A segunda é a do surgimento espontâneo dos rudimentos técnicos, com o metro distinguindo-se do senso de ritmo e musicalidade. A terceira etapa é de aprimoramento, promovido por um conjunto de protoautores hipotéticos, que se destacaram por puro talento individual. É válido assinalar que, nesta altura do argumento, o grande filósofo tece distinções morais entre autores e obras, misturando critérios tanto éticos como de estatuto social (4.1448b20-26).

Ao dissertar sobre a importância de Homero para a história da literatura, Aristóteles passa da especulação a uma argumentação documentada (4.1448b28-49a6). Embora não seja o primeiro versificador, ele é apresentado como o "arquipoeta", a "semente", pois as diferentes formas estão presentes em suas três epopeias. É de saber comum que Aristóteles considera a *Ilíada* e *Odisseia* como "modelo/padrão" para tragédia e a obra *Margites*, hoje fragmentária, para a comédia. Também se lhe atribui a maturidade técnica dos hexâmetros dactílicos e batida jâmbica. A concepção aristotélica de Homero é relevante para o presente exercício,

pois exemplifica a visão organicista e o "argumento teleológico" típicos do estagirita. Também encontramos mais indícios da relação entre Poética e moralidade, como a ressalva de que a comédia homérica se resumia ao "ridículo", sem praticar "invectivas" (4.1448b35-38) – crítica à Velha Comédia de Aristófanes. Reitera-se, assim, que a moralidade entra como critério de apreciação/crítica e de função social da literatura.

Apesar de que todas as potencialidades estejam presentes na "semente" homérica, o desenvolvimento das formas as faz avançar além dela (5.1449b9-19; 24.1459b17-60a1-4; 26.1462a14-b3). Logo, tendo aludido à maior diversidade métrica e à concentração do enredo no tempo, sugere-se que a tragédia é "naturalmente" superior à epopeia, porque contém tudo o que está nela e mais (5.1449b18-19). Subentendemos tal "a mais" como uma referência à riqueza maior da tragédia em termos meios cênicos, dramáticos e musicais – por conseguinte, miméticos – em relação à performance tradicional dos aedos. Infelizmente, o texto transmitido da *Arte poética* não inclui uma passagem análoga sobre a relação genética entre *Margites* e as comédias, não sendo exagerado supormos que teria um cariz similarmente teleológico.

Para as finalidades deste exercício de comparação, a preferência aristotélica pela "forma desenvolvida" em relação ao arquétipo importa de duas maneiras. No caso da história literária chinesa posterior ao *Grande prefácio*, os eruditos continuavam a relacionar as novas formas às do *Clássico dos poemas*. Por isso, o termo 詩 manteve-se até os nossos dias como denominação geral para "Poesia" e "poema". Segundo, num juízo de valor inverso ao de Aristóteles (e da visão ocidental), a poética chinesa presume a superioridade do arquétipo às novas formas, valorizando moralmente a pureza prístina dos *Poemas*, preferindo o que tem maior antiguidade e desvalorizando as inovações performativas (He e Xing, 2000, p. 273).

A seguir, Aristóteles resume o desenvolvimento da polaridade "tragédia/comédia", conforme o princípio teleológico (cf. 4.1449a7-8 e 4.1449a13-15). A forma "adulta" da tragédia é analisada com base numa lista, exemplificativa, de elementos: atores, mise-en-scène; metro, diálogo, número de episódios, etc. A seguir, descrevem-se seus elementos qualitativos, de marcado teor ético-moral: "ter magnitude (gravidade)" e "ser dignificado" (4.1449a20-22). O estagirita enfatiza que, ao desenvolver-se, a tragédia madura deixou para trás o teor "satírico" das arcaicas, uma referência à distinção contemporânea entre as tragédias propriamente ditas e os dramas satíricos. Como comprovam fragmentos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, estes últimos eram espetáculos de fundo burlesco, encenados nos festivais em conjugação com as tragédias.

A "comédia" também é legitimada artisticamente, ainda que sob um tom menos apreciativo ("não era levada a sério desde suas origens"). A exposição organiza-se da mesma forma que a sobre as tragédias. Aristóteles admite desconhecer os detalhes do desenvolvimento de aspectos formais da comédia em seu estágio "adulto", como

máscaras, prólogos, atores, etc. (5.1449b4-6). Os aspectos qualitativos são tratados em perspectiva moralizante, sublinhando-se, no entanto, que ocupa num patamar inferior ao da tragédia. Por exemplo, o objeto da comédia é o "feio" e o "ridículo" que, nada obstante, não chega a ser "malvado". Insiste-se que a inferioridade moral da comédia não implica a sua reprovabilidade: o "ridículo" é descrito como "falho" e "vergonhoso", não provocando/inspirando "dor" e "destruição" (5.1449a32-33). Do ponto de vista da resposta da plateia, especulamos que "dor" e "destruição" indiquem, respectivamente, reações cruéis e violentas do público, formas censuráveis e imorais de catarse. Numa visão moralizadora dos efeitos da Poesia, Aristóteles indica sua preferência por enredos cômicos que se concluam com conciliação ou com um final feliz para os bons e punição para os maus (13.1453a32-39).

A relação de complementaridade entre trágico e cômico em Aristóteles (e mesmo em Platão, *Leis* 7.816d9-e2) referenda a visão segundo que certos elementos da psicologia humana, embora pouco salutares intelectual e/ou eticamente, não podem ser excluídos como objetos de reflexão filosófica. A despeito das lacunas sobre o que o estagirita pensava sobre o riso, está claro que ele se empenha para delimitar uma esfera de atuação legítima para o ridículo, supostamente por entender que a comédia possui um papel terapêutico dificilmente suprível pela tragédia. No pensamento chinês antigo, ao contrário, o riso é conspícuo por sua ausência. Como afirma o *Grande prefácio*, a Arte Poética não pode violar o valor maior da "propriedade ritual" (I.4.a18). Os "Ritos" denominam a etiqueta coercitiva sobre relações privadas e públicas, família e Estado, estabelecendo um conjunto de deveres morais mútuos, dentre que se destaca o "respeito" aos superiores sociais, reciprocado aos inferiores sociais com uma atitude "solene, dignificada" (He e Xing, 2000, p.23). O riso é uma violação de ambos. Desta forma, a doutrina moral confuciana praticamente exclui o ridículo enquanto conteúdo das relações humanas, o que se estende à sua Arte Poética, com uma precária exceção, a dos poemas "adulterados", como trataremos no momento propício.

Teoria especial: a forma trágica

Sobre os alicerces lançados pela teoria geral, vem o que chamamos de "teoria especial", uma análise de caso, de caráter empírico, sobre a forma trágica. É o miolo da obra, abrangendo os capítulos 6-18 da edição moderna. Dada a metodologia organicista e argumento teleológico empregados por Aristóteles, a escolha da tragédia não surpreende, por ser a forma mimética mais completa (e moralmente mais elevada) conhecida pelo grande filósofo. Seu estudo serve de modelo para que se trate, *mutatis mutandis*, das outras formas, como ilustra o fato de que o apêndice crítico sobre a epopeia (caps. 23-26) cinge-se a apontar as especificidades dessa forma em relação à tragédia. Acreditamos que o mesmo se aplicaria à parte não-transmitida dos ditirambos e comédia (6.1449b20-23).

Definição

O importante capítulo 6 define tragédia, primeiro explorando seu conteúdo e, em seguida, analisando cada um de seus seis elementos. A continuidade com a teoria geral comprova-se pela aplicação dos conceitos de mimese e três elementos (meios, objetos e modos).

A definição é bem conhecida. Para Aristóteles, a tragédia é a forma mimética de uma ação "séria" (o termo abrange: importância da situação; rigor ético e moral; gravidade das repercussões), "completa" (no sentido de que se desenvolve até o seu fim) e que possui uma certa "magnitude" (tanto em termos de extensão, como de espetacularidade). A tragédia deve utilizar linguagem adornada (envolvendo ritmo, música, canto) diferenciada segundo os seus tipos. O enredo deve ser atuado e não narrado. Em seu todo, o espetáculo deve gerar uma "catarse", através dos sentimentos de "piedade" e "medo" (6.1449b24-31).

O resto do capítulo esmiúça os seis elementos da tragédia, classificando-os segundo os três elementos da arte poética (cf. 6.1450a10-11). Há um modo: organização do espetáculo (6.1449b32-33); dois meios: declamação/dicção e melopeia; (6.1449b34-36); três objetos: enredo, caracterização, pensamento, sendo o enredo a decorrência da interação dois outros dois objetos, relacionados às personagens tidas individualmente (6.1449b37-50a7). Nesse contexto, o grande filósofo define que "o maior" dos elementos é "a conjugação/síntese das ações", uma vez a tragédia seja mimese das ações, e não das personagens envolvidas. Na tragédia, a felicidade ou infelicidade de uma existência depende de suas ações, sendo o agir qualificado como "finalidade da vida" – e não as qualidades (6.1450a17-19). "Qualidade" aqui parece referir às características (hábitos, conhecimentos, virtudes) intrínsecas às personagens (Cat. 7.8b25 e segs.), em distinção ao seu comportamento extrínseco. Assim, a discussão avança para a possibilidade de uma tragédia dispensar a caracterização das personagens (6.1450a24-25). De fato, o enredo é descrito como "quase-alma" e origem/princípio da tragédia, vindo a caracterização em segundo lugar e o pensamento das personagens em terceiro (6.1450a38-b12). Num detalhe que teria implicações profundas para a *Nachleben* e atualidade da *Poética*, o estagirita trata os elementos da *mise-en-scène* como dispensáveis à apreciação da tragédia enquanto "poema" (esp. 6.1450b18-19). Outra observação presciente diz que embora o modo e os meios sejam condições necessárias para a definição da tragédia, a "capacidade/potencial" trágico continua a existir, por exemplo, no ato de leitura do script (esp. 26.1462a12-13).

No que aproveita ao nosso exercício de comparação, uma razão social obstrui paralelos com a doutrina aristotélica: na China antiga, o teatro inexistia como espaço de convivência política da elite burocrática. O teatro chinês hoje chamado de "clássico" amadureceu na fase tardia do império, estando centrado num tipo de performance "popular", escrita numa linguagem semicoloquial. Sua primeira obra

prima, *Relato dos aposentos a oeste* 西廂記, remonta apenas ao séc. XIII. Segundo, e mais importante ainda, a Poética antiga chinesa inverte a hierarquia aristotélica entre "enredo" e "caracterização". Conforme o *Grande prefácio*, a "quase-alma" da "Poética" chinesa é a "qualidade" e não a "ação", donde seu caráter precipuamente didático e doutrinário (I,1.c55). Conforme a hermenêutica tradicional, as composições incluídas na primeira compilação canônica, o *Clássico dos poemas* são majoritariamente vocacionadas para a exposição e elogio/crítica de exemplos e contraexemplos (I,1.c1). Embora incidentalmente importante em certas obras, a "ação" (diegese/dramatização) é acessória do elemento descritivo da caracterização (I, 3, a24I).

Para que o exercício seja levado às últimas consequências, devemos tentar considerar os atributos da ação trágica defendidos por Aristóteles no contexto das criações poéticas chinesas. Há uma grande diferença de perspectiva sobre o que é "magnitude" num poema arcaico chinês e em sua performance. Em termos de extensão, uma obra do *Clássico dos poemas* possui, em média, cerca de 120 caracteres; sua mais longa composição, "Santuário recôndito" 閟, conta 120 versos tetrassílabos aproximadamente, cuja tradução para o português não chegaria a 1.500 palavras. O caráter "espetacular" das performances é inseparável de seu o papel e uso social, como elemento do cerimonial da corte ou da vida religiosa do clã nobre, algo qualitativamente diferente do teatro como espetáculos relativamente abertos à comunidade. Também seria necessário adaptar a ideia de "completude" à realidade da China antiga, referindo-a à exposição de qualidades (não de ação/enredo) com vistas ao seu poder de evocação (não de mimese catártica). Por último, a "seriedade/dignidade" é um atributo total da obra, incluindo motivação e aplicação.

Estrutura da ação (*enredo*)

Os capítulos 7 a 12 analisam pormenorizadamente a estrutura da ação trágica. Caso os somemos aos do estudo dos efeitos da tragédia (caps. 13-18), notamos que a porção central da *Poética* trata do enredo, respaldando a posição aristotélica de ele é a "quase-alma" de uma criação literária.

"Completude", um dos três atributos da ação mimetizada pela tragédia, presume inteireza, significando-se que, teleologicamente, a obra deve organizar-se em "princípio", "meio" e "fim" (7.1450b25-26). Trata-se de uma classificação formal, que será com complementada de duas formas. As quatro partes materiais de uma apresentação são descritas no capítulo 12: prólogo, episódio, êxodo e parte orquestral (12.1452b14-28). O capítulo 18 descreve narratologicamente a ação trágica: início/nó e desenlace (18.1455b24-32).

Condicente com a visão organicista de Aristóteles, a estrutura formal "princípio-meio-fim" enseja uma analogia biológica: à maneira de um ser vivo, para que uma tragédia (ou qualquer obra "poética") seja "bem/bela/boa", além de ser

"completa", é necessário que possua uma "magnitude" que tanto favoreça a percepção geral do todo, como detalhada das partes (7.1451a2-3). Desta maneira postula-se a "unidade" do enredo como condição para que uma obra poética seja "completa" e "perfeita". A tragédia vai além das outras formas "poéticas", porque realiza esse ideal num grau comparativamente mais elevado – o que não impede que seja um ideal comum a todas as formas (8.1451a30-36). A divisão entre "princípio-meio-fim" é pautada pelo desenvolvimento da ação objeto do enredo, sob pressuposto lógico de sua "completude" e "unidade".

Peripécia e anagnórise são os principais meios para desenvolver a ação (6.1450a34-35) do enredo ideal, chamado de complexo (ou contorcido). Criticam-se os enredos simples (ou lineares), que não utilizam esses meios (11.1452a15-18). Tanto a peripécia (11.1452a22-29), como a anagnórise (11.1452a30-b8) são tipos de "variação/mudança", neste caso, da direção dramática, diferindo em que a primeira incide diretamente na ação, enquanto a segunda ocorre primeiro na psicologia das personagens. A "transformação" característica da forma trágica é a que provoca, no público, sentimentos de "pavor" e "pena" (10.1452a38-b2). Entendemos que seriam possíveis outras "transformações", com sentimentos diferentes suscitados no público. Coloca-se a questão de quais seriam as respostas provocadas por outras formas poéticas.

Passemos ao exercício comparativo. Entendemos que o valor dado ao enredo por Aristóteles, tem duas razões culturais, nomeadamente, de história literária e de tradição filosófica. Primeiro vem a influência fundadora da epopeia para a concepção ocidental do que é um "poema". Dados os precedentes homérico e virgiliano, o épico superou o teatro e manteve seu prestígio de mais alta forma poética até pelo menos a era neoclássica (p.ex., cf. Boileau, 1966, p. 172 e segs.). Segundo, desde as raízes greco-romanas, com suas práticas sociais relacionadas ao falar em público, há uma preferência cognitiva pela argumentação, por um certo elemento lógico-discursivo que se imbrica, geneticamente, na arte literária ocidental. Essas intuições ficam mais claras quando nos voltamos para o caso chinês, em que não encontramos qualquer obra similar, em forma ou conteúdo, à epopeia ocidental, em seu complexo trajeto: Homero, Virgílio, Dante, Camões, Goethe, Hugo, Joyce (sobre romance e epopeia, p.ex. Moretti, 2002). Os motivos encontram-se na sociedade chinesa antiga: politicamente centralizada e burocratizada, elite e povo relativamente segregados em seus ambientes, uma alta cultura reconhecidamente sem par no seu "mundo" conhecido. Se considerarmos o temperamento daquela civilização, avesso ao agonismo, interessado mormente nas conclusões e com pouco gosto para argumentações demoradas, não é difícil entender que as narrativas antigas chinesas raramente passem de uma dúzia de linhas, com nítida preferência pelo expressar gnômico e sugestivo (cf. A coletânea de Wang, 2011).

Efeitos (*psicologia*) *da arte poética*

Na lição aristotélica, a psicologia da Arte Poética gira em torno do conceito elusivo de catarse. Normalmente descrito como "purificação" ou "purgação" de emoções tidas como excessivas, (r)estabelece um certo equilíbrio psicológico, admitido como ideal para cada indivíduo. Na *Poética*, "catarse" aparece, como conceito filosófico, num único trecho, já referido (6.1449b24-31). Há ainda uma passagem da *Política*, em que Aristóteles defende que a música deve ser utilizada para pelo menos três fins, nomeadamente, educação, recreio e "catarse", prometendo um tratamento detalhado do tema na *Poética* (VIII/7.1341b37-42a1). Além disso, o fragmento 5 de *Sobre os poetas* tem Proclo a afirmar que tanto a tragédia, como a comédia possuíam, cada uma, faculdades catárticas. Iâmblico complementa que, a catarse "poética" (tragédia/comédia) é um meio de gozar e satisfazer, proporcionadamente, a emotividade; por meio dela, o público modera as próprias emoções, observando as das personagens sendo encenadas (Ross, 1952, p. 74-75). Podemos especular, então, que todas as artes miméticas têm faculdades catárticas, diferenciadas segundo os respectivos meios, modos e objetos.

Do ponto de vista comparativo, o equilíbrio entre as emoções como parte do ideal de refinamento humano é descrito com mais ênfase no pensamento chinês. Por exemplo, um trecho da passagem inicial da *Doutrina do meio* prescreve ao homem superior que, em seu íntimo, mantenha o equilíbrio das diferentes emoções e que, uma vez as manifeste (aqui incluiríamos a atividade "poética"), faça-o harmonicamente, isto é, conforme determinados padrões que as adequem à normativa ético-moral (Dai, 2000, p. 1661-1662). Tais padrões depreendem-se das *Anotações sobre a música ortodoxa*, outra autoridade confuciana. No pensamento chinês, há uma distinção entre "Música" 樂 e "Sons" 音. Em sentido amplo, qualquer emoção pode ser manifestada através de composições poéticas/musicais. Igualmente à doutrina grega dos modos e harmonias musicais (p.ex. *Pol.* VIII/5.1340a18-23, 1340a38-b10), os chineses admitem a correspondência entre complexos emocionais e tons/escalas musicais. No contexto dessa tipologia, os intelectuais confucianos advogam uma distinção qualitativa entre os Sons, composições produzidas pelo lado eticamente nocivo da natureza humana, e a Música, aquela compatível com os ditames da boa vida social (Dai, 2000, p. 1259). Nesse sentido, condena-se a prática das composições nocivas, atribuindo-se sua influência aos defeitos de caráter dos seus amadores, enquanto se normatiza a prática das composições salutares como parte da educação compulsória ao homem superior (He e Xing, 2000, p. 239). Por isso, se houvesse uma doutrina chinesa da "catarse", ela referir-se-ia a um catálogo mais restrito de formas poéticas.

O objeto da catarse é tratado pelos capítulos 13 a 18 da *Poética*, que podem ser lidos como uma longa argumentação, expositiva e opinativa, sobre a produção de "pavor" e "pena". Ambos são uma reação do público, servindo de alvo da "purificação/purgação". Enfatize-se que considerações morais assumem, neste ponto, um papel

mais evidente na análise Aristotélica. O termo chave é "filantropia" – a empatia devida a outrem por compartirmos a mesma condição humana. Em última análise, a "filantropia" gera "pavor" e "pena" no público. Assim, 13.1453a5-6 presume a "reação natural" de sentirmos "pena" por um "desgraçado que não mereceu sua desdita" (i.e., algo que consideramos impossível de acontecer conosco) e "pavor" por um "igual" (i.e., temer algo que poderia nos atingir). De certo modo, a expectativa de uma "reação natural" pode ser vista como a convicção de que há um dever moral de reagir assim.

Comparativamente, percebemos que a Poética chinesa antiga inverte o objeto primário de "purgação/purificação", das "paixões" do público para os sentimentos pessoais do poeta. As composições do *Clássico dos poemas* são acompanhadas por "Pequenos Prefácios", breves comentários hermenêuticos antigos, que hoje são tratados como autoridades. Percebe-se que a principal preocupação deles é a de distinguir as verdades transmitidas pelo "poema", dando ênfase prioritária ao que sentem os poetas. Como argumentaremos no devido momento, os poetas do *Clássico* comunicam suas mensagens por evocação, de forma que a felicidade/infelicidade sentida por tais indivíduos os move a criar suas obras, tomando uma atitude face à realidade, como a entendem. Um exemplo esclarecedor é o do primeiro grande poeta conhecido, Qu Yuan 屈原 (340-278 a.C.). Sua obra-prima, *Dores do degredo* 離騷 trata das desventuras dele na vida político-burocrática. Um grupo rival utilizou de intrigas e calúnias para fazê-lo perder a confiança de seu governante e ser exilado. Impotente, Qu testemunhou a destruição da capital de seu feudo, outra das razões para cometer suicídio. Como ensina a tradição, compôs seu grande poema para protestar inocência, expressando suas convicções mais íntimas.

Voltando à *Poética*, embora reconheça que "pavor" e "pena" podem ser produzidos exclusivamente pela *mise en scène*, Aristóteles defende que o melhor "poeta" é quem os produz através do enredo (14.1453b1-3). Sob esse mote, podemos tentar analisar os capítulos 13-18, esquematicamente, sob a questão de como os diferentes aspectos do enredo podem contribuir para a "melhor" catarse. 13-15 apresentam, detalhadamente, as características dos personagens trágicos. Neles, o estagirita não parece tratar da "caracterização" a título próprio, como segundo dos três objetos da mimese trágica, mas sim com relação ao seu poder de gerar maior ou menor "pavor" e "pena", especialmente tendo em vista a peripécia trágica. O capítulo 16 retoma e expande o tema da anagnórise, discutindo seus diferentes efeitos dramáticos. 17 e 18 discutem, opinativamente, a concepção prática do enredo, que envolve o processo de composição escrita dessas obras. Por meio de recomendações práticas, o grande filósofo expõe como a construção prática do enredo pode otimizar o efeito da obra como um todo sobre o público – inclusive catarse. Detalhemos, a seguir, o que é mais importante para o nosso exercício comparativo.

Em sua doutrina da caracterização trágica, Aristóteles concentra-se no perfil dos melhores protagonistas, ou seja, os mais aptos a produzirem "pavor" e

"pena" no público. Chega, por fim, à conclusão de que as melhores escolhas devem recair sobre membros de clãs insignes (13.1453a19-23) que tenham cometido ou sofrido situações terríveis, motivadas por hamartia, definida como erro grave, isto é, um evento ponderoso a que se deu causa, embora sem dolo (13.1453a16-17). A seguir, gradua-se o potencial trágico nas relações entre as personagens, preferindo-se calamidades que envolvam pessoas "unidas por laços de afetividade natural" (14.1453b19-22). Também se expõem os melhores modelos de ação trágica para os personagens, quando Aristóteles se declara em favor das calamidades evitadas no último momento, através de anagnórise (14.1454a5-9). Este ponto, controverso na hermenêutica aristotélica, ilustra, novamente, a moralidade presumida do expectador. O capítulo 15 discorre sobre quatro características fundamentais da personalidade trágica: "é de bom caráter", "é adequada à sua identidade e estatuto social", "comporta-se apropriadamente em relação ao que se espera de sua identidade e estatuto social", "comporta-se coerentemente com o seu temperamento" (15.1454a16-28) – elementos que reiteram a superioridade moral da tragédia enquanto forma poética. O objetivo imediato é o de que a ação se desenrole "verossímil e necessariamente", decorrendo do que cada personagem é e da forma a que tenda a se comportar (15.1454a33-37). Na prática, o "realismo" (entendido como excelência da mimese) produzido por esse tipo de caracterização fomenta maior envolvimento e, consequentemente, melhor resposta de público: "pavor" e "pena" são mais vivos; mais eficaz é a "catarse".

Passando à discussão da anagnórise, Aristóteles descreve quatro tipos, classificados conforme o efeito dramático: mediante um indício material, como cicatriz ou colar; por intervenção direta do "poeta"; por recordação da personagem; por inferência. Depois de criticar o emprego de indícios (16.1454b20-21) e intervenção direta (16.1454b32-33), o estagirita inclina-se a que o melhor tipo de anagnórise nasce do desenvolvimento do enredo em si próprio, fazendo com que o choque provocado pela anagnórise (16.1455a18-19) conduza à peripécia – como nos exemplos de Édipo e Ifigênia. Como segunda melhor opção, a anagnórise advém de inferência, concentrando-se a ação trágica na psicologia da personagem e reforçando, desta maneira, o "pavor" e "pena" sentidos pelo público.

A mesma preocupação de concentrar o impacto psicológico parece também motivar os dois capítulos dedicados à construção, na prática, do enredo. O conselho principal é o de que o "poeta" deve ter sempre em vista a reação do público, colocando-se em seu lugar ao escrever o texto (17.1455a22-26). O princípio abstrato de "unidade de enredo" tem como consequência prática que obra comece a ser concebida "do todo", ou seja, da sinopse da ação trágica, tratando-se os episódios enquanto "extensões" desse motivo central (17.1455a34-b1). Em termos narrativos, os episódios devem seguir um movimento padrão. Tomando a peripécia/anagnórise como referencial, a ação trágica divide-se em duas metades. A primeira, chamada de "nó/complicação", delineia a situação. A segunda, chamada de "desenlace/

resolução" vai da peripécia/anagnórise até o fim propriamente dito (18.1455b24-32). A seguir, Aristóteles parece discutir quatro diferentes tipos de enredo, num trecho problemático do texto. Está certo, porém, que a tragédia ideal deve conter todos ou, pelo menos, aqueles mais relevantes à ação (18.1456a4-5). Parece que o estagirita desejava evitar a padronização de enredos-típicos, por prejudicarem o efeito dramático da forma trágica em geral (18.1456a4-5). Por fim, recomenda-se que a estrutura dramática não se complexifique a ponto de que a tragédia assuma as qualidades narrativas mais difusas da epopeia (18.1456a12-14): interpreta-se que a todo o potencial trágico deve ser concentrado na peripécia/anagnórise (18.1456a20-21) e, por conseguinte, na catarse.

Antes de passarmos ao *Grande introito*, reafirmamos que as práticas sociais, pressupostos filosóficos e peculiaridades técnicas da Arte Poética chinesa fizeram com que ela tomasse uma direção diferente da tradição ocidental, inclusive no que concerne ao estatuto central da "narrativa/diálogo". No cânone literário chinês antigo, não encontramos exercícios sustentados de narrativa comparáveis ao das epopeias gregas e seus desenvolvimentos posteriores. Sob esse pressuposto, no que se refere à estrutura do enredo em Aristóteles, é interessante considerar um critério aplicado à "Poesia Regulada" da dinastia Tang (sécs. VII-X). Tais poemas, limitados a quatro parelhas de versos, podiam ser elaborados segundo a sequência "tema, desenvolvimento, inflexão e conciliação". Por analogia, a "inflexão" deveria gerar um mesmo sentimento de surpresa (e prazer estético) que a peripécia. Esse mesmo esquema foi expandido para o teatro por Jin Shengtan (1610-1661), um erudito influente na área da crítica literária. De qualquer maneira, malgrado podermos postular, precariamente, o que seria "catarse" na Arte Poética chinesa, é mais frutífero tentarmos entender seus pressupostos e os termos em que se desenvolve.

A imagem: *O grande prefácio aos poemas do senhor Mao*

O *Grande introito* (transmissão oral, sécs. V a.C. – III d.C.; texto base, séc. III a.C.?) possui um estatuto análogo ao da *Poética* na tradição literária chinesa. Porém, destaca-se, de imediato, diferenças no que se refere ao seu estilo de argumentação. A tradição ocidental desenvolveu, desde a Antiguidade, um sistema argumentativo lógico-dialético-retórico, em que cabe ao texto convencer/persuadir o leitor. No caso chinês, inverte-se a dinâmica: pressupõe-se que o leitor vem ao texto convencido de sua verdade/autoridade, sendo confrontado diretamente com as conclusões, expostas com o máximo de sucintez. Atribui-se-lhe então a tarefa de explicar seu significado/significância, o que é feito através de um esforço de "crítica/hermenêutica textual", referindo-se a diferentes testemunhos do texto-autoridade e a outras coleções de textos. Nesses termos, embora o *Grande introito* conte cerca de 600 caracteres, sua leitura deve substanciar-se em mais 18.000 de material hermenêutico canônico.

Uma leitura perfunctória do texto principal *Grande introito* sugere que há duas partes. A primeira serve de *Pequeno introito* a "O canto das águias-pescadoras",

enquanto a segunda explora o significado geral do *Clássico dos poemas* e, por metonímia, a Arte Poética como um todo. Consultando o material hermenêutico, notamos que a visão mais antiga referenda essa divisão (I.1.c1), enquanto um entendimento mais recente considera a "primeira parte" um ensejo para as reflexões mais gerais da "segunda". Coerente com a abordagem "escolástica" do pensamento chinês, o comentário resume-se a dividir gramaticalmente a segunda parte em quinze "sentenças", comentando-as, uma a uma (I.1.c9-12). Portanto, estamos relativamente livres para, espelhando-nos na lição aristotélica, organizarmos o texto em seções. Se atentarmos para as transições de I.1.c55 e I.3.a24, podemos definir quatro delas: (1) programa do *Clássico dos poemas*; (2) Preleção sobre a Arte Poética; (3) Prática poética do *Clássico dos poemas* e (4) Epílogo crítico.

Programa do *Clássico dos poemas*

De início, é preciso esclarecer que o *Grande prefácio* não é um texto preliminar e separado da obra principal, como entendemos o termo "prefácio" na erudição ocidental, mas uma parte orgânica do *Clássico dos poemas,* preparatória ao texto de "O canto das águias-pescadoras" 關雎, a primeira composição da coletânea. Expliquemos o que isso significa, metodologicamente.

Pressupostos metodológicos

Ao estudarmos o *Grande introito,* estamos circunscritos a uma linhagem intelectual. A erudição chinesa antiga geralmente utiliza um mesmo método, de natureza filológico-hermenêutica, aplicado não a ramos abstratos do saber, como na antiguidade grega, mas a coleções de textos. Originalmente, essas coleções eram transmitidas sob a autoridade de comunidades mais ou menos fechadas de eruditos, cujos líderes assumiam o papel de expositores do consenso formado ao longo de gerações. No presente caso, o *Clássico dos Poemas* inclui 305 obras e comentários que registram os ensinamentos da comunidade liderada pelo "Senhor Mao". Tal comunidade pretendia ser herdeira intelectual de Confúcio, tradicionalmente visto como o editor do *Clássico*. "Senhor Mao" indica, mais provavelmente, Mao Heng 毛亨 (*floruit* séc. II a.C.) cuja escola prevaleceu como ortodoxia na primeira metade do século III.

A leitura/interpretação de uma obra chinesa antiga exige agregar os escólios como autoridades. O comentário ao primeiro poema foi apelidado de *Grande prefácio*, por ser muito mais extenso do que os outros e por trazer reflexões gerais sobre a Arte Poética. Já os comentários aos poemas subsequentes, normalmente uma linha curta de texto, são chamados de *Pequenos prefácios*, pois concernem somente ao poema específico. Logo, o *Clássico dos poemas,* em sentido amplo, pressupõe os ensinamentos da tradição Mao. Porém, com o acúmulo secular de reflexões sobre problemas textuais e novos ensinamentos, formaram-se duas outras camadas hermenêuticas, também autorizadas. A primeira, os "comentários", explicam o

texto de Mao, sendo referida a Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), um influente erudito que sintetizou as diversas tradições sobre o texto de Mao. A segunda, chamada de "glosas", faz o mesmo com o que se acumulou a respeito dos "comentários", levando o nome de Kong Yingda 孔穎達 (574-648), editor-geral da compilação imperial *Sentido autorizado dos Cinco Clássicos* 五經正義. Toda a erudição chinesa posterior, no que se refere ao *Clássico dos Poemas,* pode ser vista como uma reação a essa linhagem intelectual.

Hermenêutica do primeiro poema

O que chamamos de "programa do *Clássico dos poemas*" deduz-se de um exame casuísta do primeiro poema. Logo, o *Grande Prefácio* começa com uma exegese de "O Canto das águias-pescadoras", referindo-o à virtude moral da Grande Consorte do Rei Wen (?-1056? a.C.). Wen, pai do fundador da dinastia Zhou (1046-256 a.C.), é um dos modelares do pensamento chinês, honrado como o (re)organizador do sistema de "Ritos e Música", a base das instituições para os confucianos. A menção à Consorte é um aceno para o padrão de relações familiares capazes de ordenar as esferas privada e pública (I.1.c15-21). Em contraste com o pensamento aristotélico (Pol. 1.1252a18-19), a tradição chinesa advoga a coerência e mesmo continuidade das relações de autoridade/cooperação na família e no Estado, propondo-se que virtudes privadas são capazes de se transmitir ao corpo político (I.1.c29-33). Desta forma, o primeiro poema utiliza a Grande Consorte como modelo para evocação de valores que transcendem essa obra em particular.

Como mencionado, o *Clássico dos poemas* possui três partes, a primeira das quais chama-se de 國風, literalmente, "Ventos dos Feudos", classificados de acordo com sua origem geográfica em composições de quinze feudos. "Vento" é utilizado como metáfora para o poder das pessoas superiores influenciarem os outros por seu exemplo (I.1.c43). Nesse sentido, enquanto primeira composição dos "Ventos", "O canto" tem um sentido programático (I.1.c23). Por louvar a fidelidade da Consorte, indica o tipo de relação correta entre marido e mulher, por um lado, e serve de modelo para as relações políticas em "Tudo sob o Céu" (a China), por outro (I.1.c12-15). Note-se que, embora tratemos de um poema sobre uma figura efêmera no tempo, prenuncia-se a função permanente da Arte Poética em geral, que culmina na "doutrinação" das pessoas e "transformação" do corpo político (I.1.c39-43).

É importante assinalar que o sentido profundo do poema não se deduz exclusivamente do texto, mas de sua relação dinâmica com a tradição hermenêutica – algo incompreensível na tradição ocidental. Literalmente, não há referência, direta ou indireta, à grande consorte em "O canto". O canto (de acasalamento) das águias pescadoras serve de tema para o protagonista masculino lastimar seu fracasso em conquistar a sua amada. Traindo a sua origem musical, a obra é majoritariamente constituída de anáforas e quase-anáforas. Em termos de conteúdo, há somente um grupo de imagens paralelas: as águias cantando no rio; plantas aquáticas comestíveis

sendo colhidas; o elogio da amada que se mistura à dor do protagonista; cenas de cortejo/matrimônio indicando a esperança de suceder no futuro. Diferentemente da lírica grega antiga, o texto de "O canto" não tem um caráter "narrativo/dialógico". O material é organizado por acúmulo de imagens. Mesmo assim, baseados no código poético chinês, conseguimos depreender uma "estória/moral" através do efeito evocativo das imagens. Esse é o ponto de partida para a próxima seção do *Grande introito*.

Preleção sobre a Arte Poética

Considerando que a virtude da Grande Consorte serve de paradigma para a "melhor" Arte Poética, suscita-se uma reflexão mais universal sobre a poesia. Espelhando-nos em Aristóteles, classificamos o material em: definição/objeto da Arte Poética; desenvolvimento de seus meios; e sua natureza/função.

Definição/Objeto

A tese central do *Grande introito* é a de que, antes de vir a ser, um poema existe na psicologia do poeta como um "ideal", até que é posto em palavras (I.1.c55). Portanto, em sentido estrito, a Poesia resulta desse movimento que liga convicções e sentimentos pessoais à sua externalização. Há pelos menos três características importantes nesse movimento criativo. Primeiro, não é uma doutrina solipsista, pois, como explica o comentário, os ideais estão em conexão com a realidade vivida pelo poeta. Segundo, dado o caráter complexo da existência humana, todas as tonalidades emocionais (alegria, contentamento, tristeza, ódio, etc.) são possíveis, em princípio, como matéria-prima da Arte (I.2.a5-8). Terceiro, é preciso notar que os poemas, enquanto "ideais" postos em palavras, estão sujeitos a um código e convenções específicos: a estrutura do ideograma de "ideal" (志: "Shi" em cima, "coração-mente" em baixo) esclarece que poeta deve ser entendido restritivamente como um membro da classe dos "Shi": os intelectuais-burocratas chineses. Ou seja, a Arte Poética nasce sob premissas intelectuais e ideológicas culturalmente específicas.

Se utilizarmos uma analogia, os "ideais" são a "quase-alma" da Arte Poética na tradição confuciana, da mesma forma que o enredo é para Aristóteles. Ao mesmo tempo, o movimento de verbalização dos "ideais" define a natureza da Arte Poética chinesa, sem referência necessária a um público. E não só, enquanto elemento essencial e constitutivo da poesia para os chineses, os "ideais" escapam à apreensão pelos sentidos. Podemos, então, argumentar que não são um objeto mimético. A passagem seguinte do *Grande introito* nos dá mais subsídios sobre qual a natureza da Arte Poética, explicando um pouco melhor o processo de transformação dos "ideais" em poesia.

Desenvolvimento dos meios poéticos

O *Grande Introito* possui uma passagem análoga ao trecho da *Poética* em que Aristóteles descreve o desenvolvimento da Arte (4.1448b20-22). O texto chinês expõe que, sob o impulso primal das emoções, o poeta é levado a descobrir meios expressivos que vão além da linguagem comum. Os meios são dispostos numa ordem crescente, que vão dos "suspiros dados" na enunciação dos versos[4], passando pelo canto e consumando-se na dança (I.2.a8). Desta forma, admite-se, como axioma, a Poesia precede e constitui a Música (I.3.a12-24).

Entretanto, diferentemente da argumentação dedutiva do estagirita na passagem sob cotejo, os confucianos utilizam um período narrativo para dramatizar como um poeta paradigmático, sob impulso de seus "ideais"/emoções, foi além da fala para, "dando suspiros", "cantarolando os versos", "agitando as mãos" e "batendo os pés", criar poesia. Como sublinha o comentário, um poema não é um falar coloquial, por um lado, nem é exposição direta dos pensamentos, por outro (I.2.a12-14). Reforça-se a impressão de que se tem em mente a criação da primeira poesia da "história", quando se afirma que foram os "Sábios" (uma denominação vaga que é normalmente aplicada aos lendários "Reis-heróis" civilizadores da China arcaica) que musicaram e coreografaram os movimentos para "simbolizarem" (i.e., evocarem, não imitarem) seus sentimentos, tornando-se assim passíveis de memória e emulação pelas pessoas comuns (I.2.a20-22). De fato, nas composições do *Clássico dos poemas,* não se pode distinguir poesia de música, o que é referendado por Confúcio (He e Xing, 2000, p.133). Diz-se que, junto com a obra, foi compilado um anexo de partituras, que se perdeu com o tempo. Dinastias posteriores tentaram reconstitui-las, de que serve como exemplo mais recente as *Partituras completas do Clássico dos poemas, compilada sob ordem imperial* do período Qianlong (1736-1795).

Natureza/Função da arte poético-musical

A seguir, o argumento retorna ao papel dos "ideais"/emoções na criação da Arte Poética, mas toma uma direção diferente: qual a influência da Poesia (agora associada à Música) sobre as instituições? É no contexto desse debate que podemos deduzir um pouco mais da natureza não-mimética da Arte em seu contexto chinês.

Distintamente de sua afirmação anterior, de que os sentimentos "ganham forma" na linguagem poética, o *Grande introito* desta vez propõe a tese que as emoções "se manifestam" em composições musicais (I.2.a35). Se agregarmos a terminologia chinesa, este enunciado é um pouco mais complicado, incluindo duas etapas: primeiro, as emoções manifestam-se nas "Cinco Vozes", termo que remete à escala musical antiga chinesa, de natureza pentatônica (I.2.a38-43). Havia um jogo de correspondências entre cada uma das cinco e suas respectivas emoções, valores éticos, etc. Na segunda etapa, pondera-se que as "Cinco Vozes" podem ser combinadas mutuamente para criarem padrões, a que se dá o nome de "Sons".

4 Ou ritmo. Poesias arcaicas utilizam "suspiros", como a interjeição 兮, marcando cesuras e pausas.

Neste ponto do argumento, o termo é moralmente neutro, representando qualquer composição musical (I.2.b5-21). Vista como um todo, a passagem sugere que há uma relação significativa entre as emoções e suas respectivas composições musicais. Por decorrência, ao ouvir uma música é possível compreender os sentimentos que a motivaram, o que se constituiu num princípio de apreciação musical na China antiga (I.2.a49-b5).

Cada regime político instituía um cerimonial, que servia para identificar e padronizar sua administração, incluindo composições musicais adequadas às diversas ocasiões. O pensamento chinês antigo também postula que a música tem o poder de influenciar seu público. A "Poesia/Música" dos governantes mais notáveis doutrinava moralmente seus governados (I.2.c7-24), pois tais composições conseguiam transmitir os "ideais"/emoções profundos de uma dada ordem (I.2.b31-47). Na burocracia havia os "mestres de música", reputados por identificarem as "Virtudes" inerentes às composições e de diagnosticarem qual o tipo de ordem política moldada por uma determinada "Música" oficial (I.2.b47-c7). Tal técnica foi transmitida a eruditos confucianos, perenizando-se como um elemento da Arte Poética (He e Xing, 2000, p.47-48). Logo, o *Grande prefácio* trata, "indutivamente", da relação entre composições musicais, emoções poéticas e situação política, classificando-as em três tipos: feudos bem governados, feudos em crise e feudos em extinção (I.2.b28). As conclusões retiradas dessa atividade são menos importantes em si do que pelo fato de que não há um parâmetro razoavelmente objetivo para que se tenha chegado a elas. Ao contrário, notamos que certos indivíduos, baseados em sua experiência e sensibilidade, conseguem julgar tais composições pelo que elas evocam. Essa natureza evocativa das composições musicais (e dos poemas) está por trás de sua função ético-política, como referendam os *Analectos* (He e Xing, 2000, p. 115).

Concluindo a preleção sobre a Arte Poética, temos uma breve lista de seus efeitos, dividida em duas seções.

A primeira delas tem um fundo metafísico e teológico, afirmando que a "Poesia/Música" é o melhor critério para definir o que há de certo e errado no comportamento humano, já que comove o "Céu e Terra"[5] e contagia os espíritos dos antepassados (I.2.c24). Ou seja, a carga ético-moral da Poesia remete ao fato de que decorre de uma ordem coerente cosmicamente, afetando as pessoas tanto vivas, como mortas (I.2.c41-45).

A segunda seção tem um caráter político que, efetivamente, conjuga família e Estado. O sujeito da passagem não é mais a "Poesia/Música", mas os "Reis-heróis arcaicos", quem utilizavam a Poesia/Música para regular a convivência entre marido e mulher (ou seja, a família real), concretizando valores como piedade filial (cuja esfera é a dos deveres familiares) e respeito (que descreve a obrigação dos inferiores

5 A Natureza, com conteúdo semianimista e providencial.

para com os superiores). Tendo disciplinado as relações familiares em seu lar, no plano do Estado, os "Reis-heróis" empregavam a "Poesia/Música" para reforçar as relações éticas da coletividade inteira, dando beleza à sua "doutrinação (político-moral)", o que envolve tanto a força de exemplo pessoal, como uso do aparato do Estado, e, por derradeiro, transformando a forma de ser e de agir de cada estrato social (I.2.c45). A Arte Poética é agregada, desta forma, à mitologia política.

Numa perspectiva comparada, substanciamos a tese de que a Arte Poética chinesa se imbrica de tal forma, e num tal grau, com premissas, critérios de produção e aplicações ético-morais, que dificilmente pode ser conciliada com a visão aristotélica, ainda que admitamos a influência da moralidade sobre a crítica poética do estagirita. Nesse contexto, referimos, ainda, as perplexidades de quem tenta comparar o modelo "mimético-catártico" à experiência chinesa. Vimos defendendo que, no caso confuciano, composições poéticas, essencialmente, "evocam" os "ideais" do poeta. Ao considerarmos a "mitologia política", fica claro que há um paradigma para esses ideais, o dos "Reis-heróis arcaicos", cuja "evocação" é otimizada para uma finalidade civilizacional.

Tampouco é promissora a hipótese de que a "doutrinação (político-moral)" possa ser conectada a um tipo de "catarse" dos governados, porque, diferentemente da doutrina aristotélica, os governados (mesmo os burocratas confucianos) reagem passivamente (inconscientemente, no caso do povo) à influência da Arte: não há interiorização do enredo por meio de "pavor" e "pena" (i.e., referência às próprias circunstâncias enquanto membro da pólis), mas reconhecimento reverente à grandeza do exemplo dado pelo superior.

A prática poética do *Clássico dos poemas*

Depois de proporcionar uma visão geral da Arte Poética, o *Grande introito* discute o conteúdo do *Clássico dos poemas*. Há três temas principais: Formas e modos da Arte Poética; Poesia como elogio e crítica; Poesia como história.

Os "seis elementos": formas e modos

Os "Poemas" possuem "Seis elementos". Ao lembrarmos do extremo nominalismo chinês, "Poemas" tanto podem indicar, restritivamente, o *[Clássico dos] poemas*, como, por metonímia, a "prática poética" num sentido amplo. Na ordem, os elementos são: "ventos", sobre que já falamos; "exposição poética" 賦; "alegoria" 比; "evocação" 興; "odes" 雅, "hinos" 颂 (I.3.a24). Não encontramos o comentário de Zheng Xuan nesta passagem, tendo que nos referirmos a um trecho idêntico dos *Ritos de Zhou*. Vale a penas explicarmos por quê. Os *Ritos de Zhou* listam os 376 cargos que, pretensamente, constituíam a burocracia a serviço do "Filho do Céu" (i.e., o rei) na dinastia Zhou. Dentre os funcionários classificados como "da Primavera", havia um que se denominava de "Grande Mestre" 大師, especialista em música, responsável pela instrumentação, arranjos e performance das composições

protocolares. Afirma-se, ainda, que ele também estava incumbido de ensinar os "seis princípios" do *(Clássico dos) Poemas* (JI, 2000, p. 717-718) às "crianças da capital", ou seja, aos filhos com menos de 20 anos dos nobres a serviço na corte (cf. JI, 2000, p. 701). Isso comprova a relação inseparável entre "Poesia" e "Música (ortodoxa)", por um lado, e, por outro, o ensino da "Poesia/Música" como elemento da vida político-burocrática. Como disséramos, a Arte Poética na China arcaica está circunscrita à classe dos Shi.

Retornando ao comentário de Zheng Xuan (e à glosa de Kong Yingda), entendemos que os "seis elementos" confundem duas categorias que, no estudo de Aristóteles, chamaram-se de "formas poéticas" e de "modos" (um dos elementos da Arte poética). "Ventos", "odes" e "hinos" são formas; "exposição", "alegoria", "evocação" são modos. Os eruditos chineses antigos estão atentos para essa (aparente) mistura de critérios. Por fim, explicam plausivelmente que a ordem é intencional. A tradição Mao, admitindo a separação entre formas e modos, ensinava que os três modos vêm depois dos "ventos" porque todos são utilizados nessa forma. Tampouco são exclusivos dos "ventos", pois, as "odes" e "hinos" também os empregam (I.3.b21-33). "Exposição poética", "alegoria" e "evocação" perenizaram-se como os três principais "modos" de produção poética da China imperial.

A hermenêutica antiga também definiu cada um dos termos, cingidos à visão de mundo e de sociedade dos Shi. Zheng explica os "ventos" como registros da doutrinação dos Sábios de antanho; "exposição" é uma descrição sem rodeios do que há de bom e mau na política/doutrinação de hoje em dia; usam "alegoria" as composições que, vendo os defeitos/erros do governo, sem ousarem reclamar abertamente, recorrem a analogias e comparações para se expressarem; já a "evocação" é empregada para louvar o que os governantes fizeram de belo, mas, temendo serem interpretadas como bajulação, falam de coisas boas sem relação direta com o que realmente querem dizer; as "odes" são corretas moralmente, tratando do que havia de certo na época de sua composição para que servisse de modelo no futuro; os "hinos" são obras recitadas, falam da glória dos ancestrais e, magnificando seus feitos, dão-lhe mais beleza (I.4.a26-33). A glosa de Kong não chega a alterar o pensamento do comentário, meramente ampliando-o para que se compatibilize com os conceitos de poemas "autênticos" e "adulterados", sobre que falaremos a seguir. Antes disso, porém, consideremos brevemente a perspectiva ocidental.

O contraste com a *Poética* é claro. Em primeiro lugar, a despeito de a "Poesia/Música" ser uma matéria nos currículos da China e Grécia antigas, no caso oriental, seu ensino estava confiado a um burocrata de carreira e voltado para o treinamento de novos burocratas. Na China antiga, a escola era um departamento da administração centralizada no palácio imperial. Por outro lado, a julgar os princípios do livro 8ª da *Política*, o regime político é um elemento circunstancial (VIII/1.1337a14-16), pois a educação sempre devia ser regulada pela comunidade

(VIII/1.1337a33-34). Enquanto a moralidade era, de fato, um elemento importante da educação ("para a virtude"), Aristóteles sabidamente amplia o debate sobre o currículo para contemplar também questões utilitárias ("para a vida"), demonstrando tolerância para o que vier ser ministrado às crianças, desde que seja digno de um "homem livre" (VIII/1.1337a39-b23). Nesse sentido, apesar de que a Poesia/Música seja uma das quatro matérias básicas, o estagirita parece atribuir-lhe uma direção diferente da "doutrinação das pessoas e transformação do corpo político", privilegiada pelos chineses. Por exemplo, a classificação das melodias em três tipos (formação de caráter, preparação para o agir, purificação das emoções), admitida pelo grande filósofo, enfoca-se na formação do indivíduo, enquanto elemento ativo da sociedade (VIII/1.1341b32-41). Não deixa de ser verdade que, no pensamento chinês, também se consideram os benefícios da Poesia/Música em planos análogos, mas o seu objetivo expresso é o de demarcar os limites e de interiorizar deveres ao futuro pai de família e burocrata (He; Xing, 2000, p. 269-270).

Em segundo lugar, os "seis elementos" advogados pelo *Grande introito* e sua hermenêutica clássica fundam-se em questões políticas, fazendo das criações poéticas verdadeiros modelos morais (positivos e negativos) aplicáveis ao governo da sociedade. Nesse respeito, Aristóteles expressamente distingue a Poética e Política como duas Artes distintas (25.1460b14-15). No Ocidente, a Poética é uma arte mimética, cujo objetivo é representar uma atitude para com a realidade, entendida ou como o que era/é; ou como dizem/pensam que é; ou como deveria ser (25.1460b8-11). Destas três, só o "dever ser" sugere um papel relevante para a Ética que, mesmo assim, é dúbio moralmente, pois o homem perverso vê o mal como (um) bem. Isso é inadmissível para o *Grande introito*: o homem mau não faz poemas, nem entende a Poesia (He e Xing, 2000, p.15). Como analisaremos a seguir, mesmo as obras de conteúdo negativo possuem uma finalidade moralmente positiva e associada à política.

Poesia como elogio e crítica

A seção seguinte do *Grande introito* toma os "ventos" como exemplo para expor a dinâmica social e mudança no tempo do *Clássico dos poemas*. Conforme as transformações políticas da dinastia Zhou, os "ventos" e "odes" passaram de "autênticos" a "adulterados". Além de se reiterar que os superiores sociais utilizam os "ventos autênticos" para "transformarem/doutrinarem" seus inferiores, o que já sabemos, agora se indica que os inferiores também podem utilizar os "ventos adulterados" para "darem indiretas" em seus melhores. Considerando que os "ventos" (i.e., a Poesia em geral) não podem fazer críticas abertas, as formas "adulteradas" não chegam a violar a ordem. Elas aludem, indiretamente, evocativamente, de maneira que o poeta não seja imputável de crime, enquanto seus destinatários (os superiores) são capazes de se precaverem de erro (I.4.b44). A necessidade de crítica é um sinal dos tempos, em que o "Caminho do Rei" entrou em decadência, a educação pelos

Ritos (o sistema protocolar e cerimonial que efetivamente habitua cada membro do corpo social a se comportar como prescrito) deixou de ser e a "doutrinação" perdeu seu caminho (I.3.c21-28).

É interessante notar que, também no comentário, o "Filho do Céu" não aparece como potencial destinatário dos poemas adulterados, somente os clãs nobres que governam os feudos. Lembremos que os "ventos" são divididos em obras oriundas de quinze deles, refletindo o fato de que cada clã nobre realizava a sua própria "doutrinação", tornando-se objeto do elogio ou crítica dos respectivos poemas (I.3.c49-52). Isso contraria o ideal confuciano de uniformidade de cada feudo, baseado no modelo da corte real, e de cada clã nobre, inspirado no do rei de Zhou. Tal decadência (comprovada pela fragmentação) política reflete-se na Arte Poética, com o surgimento dos "ventos" e "odes" adulterados (I.3.c19). Como indica o comentário, o emprego da poesia como ferramenta de crítica social é uma anomalia. Na lição confuciana, parte-se da expectativa de que a posição social, pelo menos no que se refere à distinção entre governantes e governados, funda-se em atributos morais e de erudição. Embora não viole abertamente a ordem, o ato de esconder as críticas é sutilmente criticado como um tipo de "trapaça", aceitável por força das circunstâncias, em que os superiores se corromperam (I.3.c2-11).

As obras adulteradas são legitimadas, política e moralmente, quando o *Grande Introito* afirma que os cronistas de cada feudo as recitavam para "evocar" sentimentos de responsabilidade em seus superiores. Agiam de tal forma não somente por dever de ofício, mas movidos por sua indignação face às consequências dos erros políticos e ao descumprimento das responsabilidades éticas dos governantes, lamentando o fato de terem que recorrer a leis e punições severas para manterem a ordem (I.3.c52). O texto continua: conhecendo as transformações políticas para pior, os poetas eram tocados por nostalgia pelos bons tempos. Apesar de que transparecessem insatisfação com o estado das coisas, os poemas "adulterados" não podiam ir mais longe do que permitiam os Ritos, pois eram, quão somente, um resquício dos ensinamentos dos Reis-heróis arcaicos (I.4.a18).

No que se refere à hermenêutica, a menção aos cronistas, os burocratas responsáveis pela compilação dos anais e outras obras de caráter historiográfico, gerou uma certa polêmica, por ter sido interpretada como atribuição de autoria dos poemas aos mesmos. O comentário esclarece que os poemas eram um importante indício de opinião pública, de modo que os cronistas se mantinham atentos às composições mais difundidas, para auxiliarem os seus superiores a tomarem o pulso dos governados (I.4.a14-18). De toda forma, enfatiza-se o que poderíamos chamar de "papel social" do poeta, seja qual for sua origem social, comparando-o ao médico: "o poeta é um socorrista da sociedade". Segundo tal alegoria, o teor dos poemas corresponde à gravidade da moléstia, discorrendo-se sobre quatro tipos de situação, variando de "doença leve" a "infecção geral" (I.4.a46-54). Merece ênfase que, não

importa a situação, o papel do poeta não passa do que consegue "evocar" em suas obras. Ele não pode agir e ainda menos incitar os outros à ação.

Em termos comparativos, há algumas analogias possíveis com a doutrina aristotélica, que são mais eloquentes por suas diferenças. A menção aos cronistas problematiza a separação entre Poesia e História, que o estagirita pronuncia categoricamente (9.1451a37-b5). Em sentido contrário, evidenciamos que, na mente chinesa, a poesia também se supõe expressão verídica de "ideais", servindo de documento histórico. Mas não só, enquanto veículo de "ideais", a poesia permanece submetida a um crivo moral, sem o que não é capaz de cumprir o seu papel social. O estagirita não parece oferecer paralelo para o papel social da Poesia na China, exceto se forçarmos uma conexão com a "catarse", o que, além de ter de ser invertida para incidir sobre o próprio poeta, permanece desconectada de qualquer enredo e sua estrutura, sendo, portanto, vazia de conteúdo para a *Poética*. Com menor insucesso, ainda é possível suscitarmos uma certa "ironia" chinesa com base nos "ventos (adulterados)", já que a palavra "ironia" em chinês moderno se inspira na etimologia de "vento" e na doutrina do *Grande introito*. Também é certo que, da mesma maneira que o estagirita classifica o "homem irônico" como deficiente em termos de se expressar com veracidade (Ét. Nic., II/7.1108a10-23), na doutrina chinesa, o poeta que "dá indiretas" é censurado como trapaceiro. No entanto, tais semelhanças perdem o sentido quando associados os diferentes panos de fundo sociais e culturais.

Os quatro inícios: poesia como história

A exposição sobre a prática do *Clássico dos poemas* conclui-se com uma descrição dos "Quatro Inícios", louvados como "o mais insigne ensinamento do *Clássico dos poemas*/Arte Poética" (I.4.c35). Os "Quatro Inícios" remetem à divisão do livro em "ventos", "pequenas odes", "grandes odes" e "hinos" – note-se que as "odes" bipartem-se em duas categorias, por razões descritas a seguir. Consultando o comentário, entendemos que os "Quatro inícios" se referem ao significado profundo dessas formas poéticas, tidas como índices da ascensão e decadência das ordens políticas vivenciadas pela China (I.4.c39-49). Em outras palavras, reitera-se a relação indissolúvel entre Poesia e História.

I.4.b2 aproxima e distingue os "ventos" das "odes". Os ventos representam a psicologia de um único poeta e tratam do que se passa em um único feudo. Em contraste, as "odes" moldam os "ventos" de toda a China, por falarem de "Tudo sob o Céu". Nisto notamos uma diferença marcante do pensamento chinês em relação à tradição aristotélica: malgrado "Tudo sob o Céu" representar a China inteira e os "ventos" estarem relacionados a um feudo em particular, não se trata da relação entre o todo e as partes, mas de uma hierarquia unificadora entre centro e periferias, corte real e cortes feudais. O comentário assinala que "um poema" é obra de "um poeta" que reflete a situação da "unidade política" (I.4.b9-21), de que decorre sua função social e seu valor histórico (I.4.b21-30).

Enquanto os "ventos" são comentários à situação política nos feudos, as "odes" refletem a ordem no reino inteiro, servindo como índice da ascensão e declínio da casa real. Vistas como forma poética, "a ode" é sempre "correta/autêntica", porque se refere ao rei (I.4.b35). Vista como poemas avulsos, "as odes" dividem-se, primeiro em "pequenas" e "grandes odes" refletindo o fato de que a administração do reino envolve assuntos de menor e maior importância. Com efeito, ilustra-se que as "pequenas odes" são parte do cerimonial ordinário da corte (recepções, expedições de caça, galardoamentos, etc.), enquanto as "grandes" remetem a eventos momentosos como a fundação da dinastia, declarações de guerra, cerimônias memoriais, entre outros (I.4.b43-51). Tal como os "ventos", as "odes" testemunham os altos e baixos da ordem política, pelo que também podem ser classificadas como "autênticas/adulteradas" (I.4.c3-6).

Por último vêm os "hinos", cânticos sacrificais exclusivos das casas reinantes, a pedra angular do *Clássico dos poemas* e, não por coincidência, o elemento teológico da obra. O *Grande introito* afirma que dão aspecto à mais bela virtude das casas reais, sendo empregados para relatar aos espíritos dos ancestrais as realizações da dinastia (I.4.c8). É importante glosar o que se considera realização: a conquista/exercício do poder, legitimado pela deidade celeste, a escolha de nobres e burocratas de capacidade e, por consequência, o sucesso no governo do povo. Com essa prosperidade interna, também se pacifica o entorno, com as nações bárbaras prestando tributo (I.4.c11-19). Enfatize-se que, para a hermenêutica clássica, a ordem política não é somente resultado da eficiente administração secular dos interesses da casa real, mas um estado de harmonia natural, que resulta de benesses da deidade celeste e proteção dos antepassados (I.4.c27-35). Dado que normalmente datam do início das respectivas dinastias, não há mácula moral ou impropriedade cerimonial nessas composições, pelo que não se lhes aplica a distinção "autênticas/adulteradas" (I.4.c6-8)

Chegando a este ponto, encerramos a nossa análise do *Grande introito*. A doutrina dos "Quatro Inícios" concede à Arte Poética um papel e função sem paralelo na *Arte Poética*, desde os critérios admitidos para divisão das formas, como o seu próprio conteúdo no contexto da sociedade chinesa. Em termos de *Nachleben*, malgrado ser verdade que a Arte Poética chinesa tenha se distanciado da visão estritamente político-burocrática do *Grande introito*, não é menos certo que as premissas básicas da Poesia como "evocação" dos ideais, da canonicidade das composições do *Clássico dos poemas*, da influência formadora do seu estilo, etc., continuaram vivas até o início do século XX.

Conclusões

Neste artigo, estabelecemos um diálogo entre a Poética de duas tradições intelectuais diferentes. A introdução listou os critérios para utilizarmos a *Poética* de Aristóteles como "espelho" (modelo comparativo) do *Grande prefácio aos poemas do*

senhor Mao, obra canônica do Confucionismo. Ao invés de enfocarmos um conceito ou doutrina em particular, buscamos compreender de que maneira as duas Poéticas relacionam-se no todo, em termos de metodologia, argumentação e construção de teses/conceitos. Atribuímos especial valor às relações entre Poética e Moral, dada a sua ênfase no pensamento chinês. Com esse fim, decidimos mapear a estrutura e o quadro conceitual plasmado na obra do estagirita para, com base neles, explorar o conteúdo do *Grande Introito*, com particular atenção para os diferentes panos de fundo sociais e institucionais.

No capítulo segundo, analisamos a *Poética* detalhadamente, no que concerne às suas duas partes principais: uma teoria geral da Arte Poética e uma teoria especial da forma trágica. Na primeira delas, discutimos quatro temas: metodologia, formas, elementos e natureza da Poesia. Chegamos à conclusão de que, enquanto a teorização aristotélica viabiliza o diálogo entre as poéticas clássicas do Ocidente e da China, persistem profundas diferenças de conteúdo. Por exemplo, enquanto o estagirita pensa dedutivamente, delineando princípios gerais, a Poética chinesa clássica é radicalmente nominalista. As formas poéticas estudadas pelo grande filósofo são culturalmente referidas, não sendo relacionáveis às chinesas enquanto tal. A ênfase no teatro como espaço de convivência política entre "homens livres" não tem paralelo com a cultura socialmente fechada dos "Shi" (intelectuais-burocratas chineses), que reclamavam o governo com base em sua erudição e superioridade moral. Para Aristóteles, a Arte Poética retrata coisas "verossímeis e necessárias", o que destoa da natureza documental da Poesia para os chineses antigos. A lição de que a epopeia (Homero) é a semente das outras formas, bem como a aceitação da forma cômica tampouco encontram correspondências no pensamento chinês. Não há epopeias na China antiga, em que pesem suas características sociais e institucionais. Tampouco se tolera o ridículo, dada a extrema moralização de sua alta literatura.

No que se refere à teoria especial da forma trágica, repete-se a conclusão de que a lição aristotélica é formalmente útil, apesar da discrepância de conteúdo. Por sua visão organicista e teleológica, Aristóteles privilegia a forma desenvolvida (tragédia), diferindo, portanto, da preferência chinesa, conservadora e moralista, pela forma arquetípica (os poemas do *Clássico*). A ênfase no desenvolvimento do enredo, expressa pelo estagirita, é coerente com o elemento lógico-discursivo da literatura ocidental, assim como sua preferência cognitiva pela argumentação. Em contraste, a aversão chinesa ao agonismo, a hierarquização da sociedade, o interesse pelas conclusões e pouco gosto por argumentações demoradas determinou a curta extensão das narrativas chinesas. Enquanto Aristóteles reconhece que o equilíbrio emocional é a finalidade da catarse, também admitindo uma série de requisitos morais para personagens e para o público, nunca vai tão longe neste respeito quanto a doutrina chinesa. De acordo com esta última, imperfeições morais bastam para vetar determinadas formas de criação poético-musical. O público é menos

importante na poesia chinesa antiga, com a autoridade moral do poeta e sua criação permanecendo no centro da Arte Poética como ato "catártico".

O terceiro capítulo deste exercício trata do *Grande introito aos poemas do senhor Mao* com as ferramentas do "espelho" aristotélico. Baseados nas características de transmissão e exegese do pensamento chinês, explicamos que é preciso assimilar duas outras camadas de texto, dos comentários e glosas autorizadas. Sob esse ponto de vista, dividimos o *Grande introito* em três seções.

A primeira, formalmente um exercício de hermenêutica do primeiro poema do *Clássico dos poemas*, serve de programa para toda a obra. Em contraste com a poética ocidental, o sentido profundo de um poema não se deduz exclusivamente do texto, mas de sua relação dinâmica com a tradição hermenêutica. A crítica atribui ao primeiro poema do *Clássico* um ideal de perfeição nas relações entre marido e mulher, que se comunicam à harmonia social entre superiores e inferiores.

A segunda parte do *Grande introito* é uma preleção sobre a Arte Poética no contexto chinês. A Poesia deriva dos "ideais" do poeta, sem referência necessária ao público. Visto que os "ideais" escapam à apreensão dos sentidos, não há mimese, mas evocação. Segundo a teoria chinesa, a dança e música são desenvolvimentos posteriores à poesia, cujas primeiras manifestações parecem atribuídas aos "Reis-heróis civilizadores" de tempos arcaicos. Cada dinastia instituía um cerimonial, inclusive composições Poético-Musicais, que serviam para transmitir seus "ideais", tendo, portanto, um papel ideológico e educativo. Para Aristóteles, a Poesia/Música tinha um papel educativo, mas desvinculado da tutela política.

A terceira parte trata da prática poética no *Clássico dos poemas*. Descrevem-se os "Seis elementos" desse *Clássico*, envolvendo três formas e três modos. As formas distinguem-se pelo estatuto social e pelo ambiente em que vivem os poetas. Os "ventos dos países" tendem a ser composições populares; as "odes elegantes" eram utilizadas no cerimonial da corte, estando associada às casas nobres; os "hinos sacrificais" eram parte do culto dos antepassados das casas reinantes. Conforme a hermenêutica autorizada, os três modos poéticos estavam vocacionados para aplicações políticas, de elogio/crítica moralizante. Noutro contraste com Aristóteles, na China antiga, Poesia e História tinham o valor e função similares. Os poemas eram considerados testemunhos das mudanças, para bem ou mal, dos regimes. As obras "autênticas" tinham conteúdo positivo, enquanto as "adulteradas" refletiam a decadência dos costumes e a indignação dos poetas. Enquanto autoridade do pensamento confuciano, o *Clássico dos poemas* era tratado como índices da ascensão e decadência das ordens políticas, agregando à Arte Poética um fundamento teológico, de busca da legitimação pela deidade celeste.

A segunda seção do *Grande introito* é uma preleção sobre a Arte Poética no contexto chinês. A Poesia deriva dos "ideais" do poeta, sem referência necessária ao público. Visto que os "ideais" escapam à apreensão dos sentidos, não há mimese,

mas evocação. Segundo a teoria chinesa, a dança e música são desenvolvimentos posteriores à poesia, cujas primeiras manifestações parecem atribuídas aos "Reis-heróis civilizadores" de tempos arcaicos. Cada dinastia instituía um cerimonial, inclusive composições Poético-Musicais, que serviam para transmitir seus "ideais", tendo, portanto, um papel ideológico e educativo. Para Aristóteles, a Poesia/Música tinha um papel educativo, estando desvinculada da tutela política.

A terceira seção trata da prática poética no *Clássico dos poemas*. Descrevem-se os "Seis elementos" desse *Clássico*, envolvendo três formas e três modos. As formas distinguem-se pelo estatuto social e pelo ambiente em que vivem os poetas. Os "ventos dos países" tendem a ser composições populares; as "odes elegantes" eram utilizadas no cerimonial da corte, estando associada às casas nobres; os "hinos sacrificais" eram parte do culto dos antepassados das casas reinantes. Conforme a hermenêutica autorizada, os três modos poéticos estavam vocacionados para aplicações políticas, de elogio/crítica moralizante. Noutro contraste com Aristóteles, na China antiga, Poesia e História tinham o mesmo valor e função. Os poemas eram considerados testemunhos das mudanças, para bem ou mal, dos regimes. As obras "autênticas" tinham conteúdo positivo, enquanto as "adulteradas" refletiam a decadência dos costumes e a indignação dos poetas. Enquanto autoridade do pensamento confuciano, o *Clássico dos poemas* era tratado como índice da ascensão e decadência das ordens políticas, agregando à Arte Poética um fundamento teológico, de busca da legitimação pela deidade celeste.

Referências bibliográficas

ARISTOTE. (1980). *La Poétique*. texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil.

_____. (1981). *Poetics,* Introduction, commentary and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon.

_____. (1995). *Poetics, Longinus: On the sublime, Demetrius: On style.* Translated by S. Halliwell, W.F. Fyfe, D. A. Russell, D.C. Inness and W. Rhys Roberts. Cambridge: Harvard.

_____. (2010). *Poetica*. Introduzione, traduzione e comento di Daniele Guastini. Roma: Carocci.

_____. (2015). *Politica (vol. 2)*. traduzione di R. Radice E T. Garguilo, comento di D. Keyt e R. Kraut. Milano: Mondadori.

ARISTOTE; GALLAVOTTI, C. (ed.). (2010). *Dell'arte Poetica*. 11ª ed. Milano: Mondadori.

ATKINS, J. W. H. (2014). *Literary Criticism in Antiquity (vol. 1)*. Cambridge: CUP.

BALDRY, H. C. (2021). *I Greci a teatro*: Spettacolo e forme della tragedia. Roma: Laterza.

BARNES, J. (ed.). (1984). *The complete works of Aristotle (vol. 1)*. Princeton: Princeton.

BENEDETTO, V.; MEDDA, E. (2002). *La tragedia sulla scena*. Turim: Einaudi.

Boileau. 1966. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard.

DAI S.; ZHENG, X.; KONG, Y. D. (2000). *Liji Zhengyi*. Beijing: Peking University.

DILLON, J. (2005). *The heirs of Plato*. New York: OUP.

ELSE, G. F. (2011). *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina.

FINLEY, M. (1982). *The world of Odysseus*. New York: NYRB.

FRANKEL, H. (2006). *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. 4ª ed. München: C. H. Beck.

GENTTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

GRUBE, G. (1995). *The Greek and Roman Critics*. Indianapolis: Hackett.

HALLIWELL, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago.

HE, Y.; XING, B. (2000). *Lunyu zhushu*. Beijing: Peking University.

Jaeger, W. (1934). *Aristotle*. Oxford: Clarendon

JI D.; ZHENG, X.; JIA, G. (2000). *Zhouli Zhushu*. Beijing: Peking University.

LESKY, A. (1968). *Die Griechische Tragödie*. 4ª ed. Stuttgart: Kröner.

MAO, H.; ZHENG, X.; KONG, Y. D. (2000). *Maoshi Zhengyi*. Beijing: Peking University.

MEIER, C. (2012). *Athen.* 2ª ed. München: Pantheon.

MORETTI, F. (2022). *Opere mondo.* Torino: Einaudi.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1927). *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford: Clarendon.

ROSS, W. D. (ed.). (1952). *The works of Aristotle (vol. 12: fragments)*. Oxford: Clarendon.

_____. (1995). *Aristotle*. 6ª ed. New York: Routledge.

RUAN, Y. (2008). *Shisanjing Zhushu*. Beijing: Zhongghua Book Company.

RUSSELL, D. A. (1981). *Criticism in antiquity.* London: Duckworth.

SEGRE, C. (1999). *Avviamento all'analisi del testo letterario.* Torino: Einaudi.

TAPLIM, O. (2003). *Greek Tragedy in action*. 2ª ed. New York: Routledge.

WANG, G.et al. (Org.). (2023). *Hanweiliuchao Bijixiaoshuo Daguan*. Shanghai: Shanghai Ancient Books.

WELLEK, R.; WARREN, A. (1963). *Theory of Literature*. 3ª ed. London: Penguin.

YUWEN, S. A. (2003). *Chinese Literary Theory*: English Translation with criticism. Tranlated by Wang, B. H. and Tao Q. M. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.