

A mimese na *Poética*

Como já dissemos, a noção de μίμησις¹ não tem definição na *Poética*, embora perpassasse toda a obra. Na verdade, parece que em nenhum lugar do *Corpus* Aristóteles define o que seja mimese, e os vários contextos de seu pensamento em que ela aparece indicam que o filósofo, provavelmente, a usava como seus antecessores. E, claro, isso pode trazer dificuldades interpretativas, como algumas das passagens dos autores do século V a.C. demonstram. Procurando solucionar a falta de uma definição de μίμησις por parte do autor da *Poética*, grande parte dos comentadores destaca que a não-definição talvez se deva ao fato de serem esses vocábulos de uso comum nos meios platônicos. Assim, Aristóteles não definiria μίμησις por ser esta de uso corrente no contexto da Academia, do qual participava e, por isso, o termo μίμησις seria facilmente compreendido pelo público ao qual Aristóteles se dirigia no Liceu.

Segundo Jonathan Barnes, há dois sentidos de μίμησις na *Poética*, ambos oriundos dos sentidos empregados por Platão na *República*. O primeiro sentido estaria presente nos livros II e III e o segundo no livro X, ou seja, a distinção entre o discurso indireto (feito pelo autor, o poeta), considerado não-mimético, e o

¹ Os cognatos do verbo μιμῆσθαι aparecem tanto nas obras tradicionalmente relacionadas à *Poética* – *Ética a Nicômaco*, *Política*, *Retórica* –, como nos *Tópicos*, *Magna Moralia*, *Econômicos*, *Constituição de Atenas*, *Metafísica*, *Física*, *Da Geração e da Corrupção*, *Meteorológica* e *História dos Animais*, e ainda em alguns fragmentos e obras ainda consideradas não autênticas. Para Halliwell, o sentido básico dos cognatos encontra-se na *Poética*, mas tal afirmativa é de difícil comprovação, devido à falta de definição por parte de Aristóteles e aos diversos empregos no *Corpus* que podem implicar áreas bem mais abrangentes, como a ontologia e a epistemologia aristotélicas, já que não há como ter certeza acerca de um sentido primário estar na *Poética*. Cf. S. Halliwell, Aristotelian Mimesis Reevaluated. *Journal of the History of Philosophy* 28, 1990, p. 489-490. Sobre μίμησις no contexto metafísico do pensamento aristotélico ver, por exemplo, *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*. Paris: Puf, várias reimpressões, de Pierre Aubenque. Apesar de mimese não ser definida na *Poética*, a maioria dos comentadores entende ser ela a noção central da obra. Cf. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, *Aristote. La Poétique*. Texte, traduction, notes par. Paris: Seuil, 1980. p. 155. Cf. também Paul Ricoeur, *Leituras 2 – A região dos filósofos*. Tradução de Marcelo Perine e Nicolas Nyimi Campário. São Paulo: Loyola, 1996. p. 330.

discurso direto (feito através das personagens), este sim considerado mimético.² Mas, para L. A. Kosman, não há uma distinção radical do que é dito sobre μίμησις nesses trechos da *República*; a diferença que existe na análise de ambos é que, no livro X Platão alargaria o sentido presente nos outros dois livros, considerando ambos os discursos como miméticos, além das atividades do pintor, do escultor serem consideradas também μιμητικὰ τέχνηαι.³

Notar que Aristóteles emprega μίμησις ora de maneira diversa ou igual à empregada por Platão também não atenua as dificuldades, já que Platão emprega esses vocábulos em vários contextos, o que não permite uma interpretação única. A dificuldade permanece também em Aristóteles, tanto por ele não dizer o que entende por μίμησις na *Poética*, quanto pelo fato dos cognatos se estenderem a suas reflexões metafísicas, biológicas, físicas, por exemplo, o que indica que a extensão do uso dos vocábulos da raiz de μιμῆσθαι em Aristóteles torna a questão tão complexa quanto os empregos desses vocábulos em Platão.

Ainda que concordemos com Halliwell, quanto a que o sentido de μίμησις na *Poética* seja o sentido primário em Aristóteles, a não-definição desse conceito na obra deixa em aberto a questão. Segundo Halliwell, esse sentido primário de μίμησις referir-se-ia a sua aplicabilidade na descrição dos trabalhos dos poetas, escultores, pintores, dançarinos e músicos, e justificar-se-ia no capítulo 1 da *Poética* e no livro I da *Retórica*, capítulo 11. Para ele, os outros trabalhos de Aristóteles em que aparecem os vocábulos do mesmo grupo trariam pouco esclarecimento ao uso primário, sendo então a noção de μίμησις uma característica típica das τέχνηαι hoje classificadas dentro do grupo que conhecemos como “belas-artes”.⁴ Mas a questão não é tão simples, visto que deveríamos ter de antemão uma definição dada por Aristóteles para podermos afirmar com convicção que μίμησις é uma noção que se aplica apenas a tais

² Cf. J. Barnes, *Aristóteles*, p. 346.

³ Cf. L. A. Kosman, “Silence and Imitation in the Platonic Dialogues”. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 1992. p. 88-89. De mesma opinião C. W. Veloso, *loc cit.*, p. 90-91.

⁴ Cf. S. Halliwell, *Aristotelian Mimesis Reevaluated*. p. 489-490. Paul Woodruff é de opinião contrária. Ele acredita que a noção de μίμησις é unitária em Aristóteles e que, no caso das μιμητικὰ τέχνηαι presentes na *Poética*, estaria sempre presente a questão do *engano*, embora ele curiosamente considere este um “engano benigno”, do qual tanto os espectadores, como os leitores aceitam participar, tendo plena consciência de que não estão diante de um fato verdadeiro. Cf. P. Woodruff, *op. cit.*, p. 82ss.

τέχναι e não a outras. E os usos em outros contextos do pensamento do filósofo atestam isso.

Devemos lembrar que, em geral, Aristóteles, para definir algo, faz a delimitação do gênero ao qual este algo pertenceria e, ao dividir em espécies as atividades no primeiro capítulo da *Poética*, classificando os tipos de poesia, parece sugerir que haja também um gênero ao qual pertenceriam essas espécies de atividades, delimitando-as pelo aspecto mimético. Else nota semelhanças do início da *Poética* com o início de um dos trabalhos biológicos de Aristóteles – *Partes dos Animais* – onde há essa classificação por gênero, mas essa semelhança não garante que o procedimento de Aristóteles seja o mesmo na *Poética* e em *Partes dos animais*.⁵

Por outro lado, Paul Ricoeur nota que não há exatamente a definição de um gênero de μιμηται (imitadores) na *Poética*, assim como não há definição de μίμησις, embora Aristóteles proceda como se estivesse delimitando um gênero que fosse caracterizado por ser mimético, ao indicar as espécies de ποίησις no início da *Poética*. Mas Ricoeur também entende que a explicação do que seja μίμησις na *Poética* seria dada pela classificação das espécies de poesia e pela relação dessas com os meios, os modos e os objetos, como se apresenta a μίμησις, não necessitando, assim, de uma definição que indique um gênero.⁶

Apesar da cautela que devemos ter para entender μίμησις na *Poética*, mormente por Aristóteles não lhe ter dado uma definição, podemos entender os sentidos que ele dá aos cognatos de μιμείσθαι graças às acepções que estes vocábulos possuem, pelo emprego que os autores do século V a.C. fazem deles e pelas relações que esta noção tem com as atividades presentes na *Poética*. Além disso, certas noções nos ajudam a entender melhor as aplicações de mimese na obra. É o que veremos a seguir.

⁵ Cf. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957. p. 15.

⁶ Cf. P. Ricoeur, *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000. p. 66-67.

5.1.

As artes miméticas

Na *Poética*, certas noções nos ajudam a entender o significado de mimese; entre estas noções, as mais importantes são τέχνη e ποίησις, noções que precisam melhor o que a *Poética* trata. Por isso, é necessário, antes de entrarmos diretamente na análise das ocorrências de mimese no texto da *Poética*, lidar com tais noções, já que elas perpassam a obra e delimitam, a nosso ver, o alcance do que a *Poética* analisa. Logo no início da obra, Aristóteles diz que tratará da ποίησις dos poetas, como estes compõem o poema para que seu resultado seja perfeito.⁷ Ποίησις deriva do verbo ποιεῖν, que significa "fazer"; é, portanto, um substantivo que significa "fabricação", "confecção", "produção" e "preparação" de algo material.⁸ Como vimos anteriormente, Aristóteles diz que τέχναι como a pintura, a escultura, a poesia, a música e a dança são "artes miméticas" (μιμητικὰ τέχναι) mas, do que possuímos da *Poética*, ele se atém melhor à τέχνη dos poetas.⁹

A palavra grega ποιητική, é um vocábulo do mesmo grupo de ποίησις, e pode referir-se à "arte da composição poética" como também ao estudo dos resultados desta arte, e o termo ποίησις, por sua vez, indica tanto o processo de composição, a ativação da ποιητική, como também o produto propriamente dito,

⁷ Aristóteles, *Poética* 1, 1447 a.

⁸ Cf. Virginia Aspe Armella, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 114-115.

⁹ Na verdade, o termo τέχνη não aparece no texto, mas é subentendida a sua presença pela ligação que apresenta com ποιήσις e cognatos, estes sim, presentes em diversas passagens da *Poética*. Cf. *Ética a Nicômaco* VI, 1140 a1-5. Sobre τέχνη ver *Metafísica* 981 a15-25; *Ética a Nicômaco* 1168 a2-9. Ver também V. A. Armella, *op. cit.*, *passim*. Para um estudo abrangente do termo τέχνη na filosofia antiga ver de Margherita Isnardi Parente, *TECHNE. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro*. Firenze: La Nuova Italia, 1966. Ainda sobre τέχνη ver Fernando Rey Puente, *A téchne em Aristóteles. Hypnos*, ano 3, n. 4, p. 129-135. Consultar ainda toda a revista, pois os artigos tratam da τέχνη na Grécia antiga. Sobre πράξις e ποίησις ver B. Besnier, A distinção entre *praxis* e *poiesis* em Aristóteles. Tradução de Vivianne de Castilho Moreira. *Analítica*, n. 1, v. 3, 1996. p. 127-163, entre outros estudos e artigos.

o poema como é o caso das epopeias, das tragédias e das comédias, entre outros gêneros de poesia.¹⁰

Por sua vez, a palavra τέχνη indica a técnica, a arte que os artífices possuem. Em sua origem significava “trabalhar a madeira”, o que era possível ao τέκτων (carpinteiro) através de conhecimento rudimentar e de habilidade para combinar certos elementos necessários à construção de casas ou de navios.¹¹ Em Homero, seu sentido se aplicará às atividades que exigem o conhecimento de certos princípios racionais, não só os empregados pelo marceneiro ao fazer casas, mas aquele que possui o navegador para bem navegar, por exemplo, passando depois a significar também a habilidade do cantor e do adivinho, conhecimentos que, por sua vez, são passíveis de ensino.¹²

No *De Anima*, Aristóteles nos diz que as faculdades que nos capacitam a conhecer são a sensação ou percepção (αἴσθησις), a memória (μνήμη) e a experiência (ἐμπειρία).¹³ A experiência é possível depois que sucessivas memórias sobre alguma coisa são recolhidas:

a experiência [ἐμπειρία] parece, de certo modo, semelhante à ciência [ἐπιστήμη] e a arte [τέχνη], mas a ciência e a arte chegam aos homens através da experiência. Pois a experiência faz a arte, como disse Polo, e a in experiência, o acaso. A arte nasce quando de muitas observações experimentais surge uma noção universal sobre os casos semelhantes.¹⁴

¹⁰ Cf. V. G. Yebra, *op. cit.*, nota 6, p. 244.

¹¹ Cf. D. Roochnik, *Of art and Wisdom. Plato's Understanding of Techne*. Pennsylvania: University Park, 1996, p. 19. Cf. J. Kübe, *Τέχνη und ἀρετή. Sophistisches und platonisches Tugendwissen*. Berlin: De Gruyter, 1969, p. 13-14. Cf. V. A. Armella, *op. cit.*, p. 26-29.

¹² Como já consideramos, Aristóteles recebe o conceito de τέχνη da tradição, relacionando-o com diversos outros conceitos de seu pensamento, como os conceitos de ἐμπειρία, δόξα, ἐπιστήμη, δύναμις, ἐνέργεια, além de ποίησις. Assim, a extensão do conceito de τέχνη em Aristóteles inclui obras como a *Metafísica*, a *Ética a Nicômaco*, os *Segundos Analíticos* e a *Poética*. Aqui nos restringimos à relação da τέχνη com ποίησις na *Poética*. Por implicar certo conhecimento o termo τέχνη aproxima-se de ἐπιστήμη (ciência), sendo as duas palavras empregadas muitas vezes como sinônimos nos autores do século V a.C. Platão também assim a emprega, sem preocupar-se em distingui-las, e mesmo Aristóteles em alguns momentos mantém o costume da tradição, de não separar exatamente o uso por vezes sinonímico dos vocábulos em questão. Apesar disso, Aristóteles vai tentar estabelecer uma distinção mais clara do que entende por um e por outro. Aristóteles trata τέχνη e ἐπιστήμη como sinônimos na *Política*, 1282b 14, 1288b 10, 1331b 37, por exemplo. As passagens em que ele procura fazer uma distinção encontram-se, principalmente, na *Metafísica* e na *Ética a Nicômaco*.

¹³ Cf. *De Anima* II, 413 b1-4.

¹⁴ Aristóteles, *Metafísica* I, 981 a3-6. Tradução nossa com base no texto grego da Loeb, cotejada por sua tradução e pelas traduções da Loyola e da Gredos.

A τέχνη é entendida como algo diferente da experiência, no sentido de que ela é capaz de enunciar um juízo universal sobre casos observados como semelhantes, e a experiência refere-se a casos particulares. A experiência conhece os fatos, mas não suas causas que são visadas pela τέχνη, e por isso o arquiteto é mais sábio do que o pedreiro, porque este tem a experiência, por costume (ἔθος), em construir casas, enquanto o arquiteto conhece a razão (λόγος) e a causa (αἰτία) do que será construído. A τέχνη, como já dissemos, é passível de ensino, enquanto a experiência não.

Apesar de ser um tipo de conhecimento, a τέχνη se distingue da ἐπιστήμη por se ocupar dos entes contingentes, enquanto a ἐπιστήμη se ocupa com aquilo que é eterno, o Motor Imóvel e as Esferas Celestes. A τέχνη e a φρόνησις são disposições da alma que se ocupam do contingente, mas de maneira diversa.¹⁵ A φρόνησις lida com o objeto da ação (πρακτόν), ela é uma disposição da alma acompanhada de razão que dirige o agir. Por sua vez, a τέχνη ocupa-se com o que pode ser produzido (ποιητόν), ela é a disposição da alma que dirige o produzir. Τέχνη e φρόνησις diferem pelo fim (τέλος): enquanto a primeira tem seu fim distinto do ato de sua execução, a segunda tem seu fim em si mesma, ou seja, seu fim reside na própria ação:

Toda arte visa a criação e se ocupa em estudar e em considerar a maneira de produzir uma coisa que tanto pode existir como não, e cuja origem está em quem produz, e não na coisa produzida. De fato, a arte não se ocupa com coisas que existem ou que se geram necessariamente, nem com coisas que o fazem em conformidade com a natureza (estas coisas têm origem em si mesmas). Já que há diferença entre produzir e agir, a arte deve relacionar-se com a produção, e não com a ação. Como diz Agatão: “a arte ama o acaso, e o acaso ama a arte”. [...] De fato, enquanto produzir tem uma finalidade diferente do próprio ato de produzir, a finalidade na ação não é senão a própria ação, pois que a boa ação é uma finalidade em si.¹⁶

A τέχνη, portanto, se ocupa com o que pode ser produzido e não com a ação, nem com o necessário e eterno, nem com o que é gerado por si. O que é

¹⁵ Além dessas disposições da alma, há para Aristóteles mais outras três, que são as seguintes: ἐπιστήμη, σοφία e νοῦς. E são estas que se ocupam do que é eterno: o Motor Imóvel e as Esferas Celestes. Cf. *Ética a Nicômaco* VI 3-7.

¹⁶ Aristóteles, *Ética a Nicômaco* VI, 1140 a11-15; 1140 b5. Tradução nossa a partir do texto grego da Loeb, cotejada por sua tradução e pela tradução da Gredos, da UnB e da Abril Cultural.

gerado por si é do âmbito da φύσις e dos seres naturais, que têm o princípio de movimento e mudança em si mesmos, diferentemente do âmbito da τέχνη cujo princípio de movimento e mudança está naquele que produz, no artífice, não em seu produto:

Pois as coisas se produzem ou por arte, ou por natureza, ou por sorte, ou por casualidade. Na arte, o princípio das coisas está em outro; a natureza é um princípio que está na coisa mesma (o homem, de fato, engendra outro homem), e as demais causas são privações destas.¹⁷

Na *Física*, τέχνη e φύσις relacionam-se mimeticamente.¹⁸ O conceito de φύσις, além de significar algo externo a nós, significa a força criadora e produtora presente no mundo e nos seres vivos. A relação mimética da τέχνη com a φύσις significa que a capacidade racional humana, que é algo natural, age de forma semelhante à força produtiva e criadora da φύσις, sendo o ser humano capaz de criar e produzir não o que a φύσις produz, mas agindo de maneira semelhante ao agir dela, cria coisas não-naturais, como ferramentas, esculturas, pinturas, poemas, etc.

A τέχνη imita a φύσις no sentido de que todos os entes físicos são σύνολα de matéria (ύλη) e forma (εἶδος); ambas são unidas para formar um produto. Tanto a φύσις quanto a τέχνη subordinam seus produtos teleologicamente, e é essa relação que é tida como mimese. Apesar de ser um processo oposto à φύσις, pela mimese a τέχνη tende a reproduzir o processo hilemórfico dela, ainda que em nível humano.¹⁹ Em outra passagem da *Física*, a τέχνη é considerada como aquilo que completa a φύσις, tornando possível, através de mimese, realizar o que a φύσις por si só não realiza. O exemplo de Aristóteles é o da saúde: a φύσις procura manter o ser humano saudável, mas isso nem sempre é possível. A medicina, que é uma τέχνη, intervém para obter o mesmo fim (τέλος) que a φύσις: a saúde do indivíduo. Sendo assim, a τέχνη intervém para manter a mesma finalidade da φύσις.²⁰

¹⁷ Cf. Aristóteles, *Metafísica* 1070 a7-9.

¹⁸ Cf. Aristóteles, *Física* 194 a21-22.

¹⁹ Cf. G. Vattimo, *apud*. V. A. Armella, *op. cit.*, nota 221, p. 127.

²⁰ Cf. *Física* II, 8 199a 21-23. Segundo John Herman Randall, tanto para Aristóteles, como para qualquer grego de sua época, τέχνη significa o dar forma a uma matéria. A τέχνη é a capacidade humana de fazer algo inteligentemente; é graças a esta capacidade que se pode produzir algo e,

No contexto da *Poética*, τέχνη é um saber que possibilita uma produção (ποίησις), é a habilidade que o artífice possui de dar existência a algo não existente na φύσις. Os termos artesanato, técnica, arte, estão dentro do conceito de τέχνη, são atividades que implicam destreza e certo conhecimento para serem realizadas. Já ποίησις é uma noção relacionada à μίμησις de objetos ou de acontecimentos e aparece na *Poética* de duas maneiras: como mimese das aparências visuais por meio das cores e do desenho, e como mimese dos homens em ação, presente nas poesias trágica, cômica e épica.

Como consideramos antes, toda τέχνη implica destreza e certo conhecimento para ser realizada. No caso da noção de ποίησις, esta indica a produção e confecção de algo material e concreto. Relacionando ambas as noções – τέχνη e ποίησις –, temos o estabelecimento de uma ordem distinta da φύσις, e que diz respeito à ordem da criação humana. Já as noções de ποίησις e de μίμησις implicam uma a outra visto que o verbo ποιεῖν alude ao que o poeta produz, e o verbo μιμῆσθαι, por sua vez, se refere ao que se alude através do μίμημα, que é produto do poeta.²¹

Depois de vermos algumas noções importantes para a delimitação do sentido de mimese na *Poética*, passemos em revista as ocorrências desta última no tratado.

nesse sentido, τέχνη é sinônimo de ποίησις, pois a produção de algo pressupõe essa capacidade intelectual que é a τέχνη e esta, por sua vez, implica no resultado dessa produção, estando assim, os dois termos reciprocamente implicados. Cf. J. H. Randall, *Aristotle*. New York, Columbia University Press, 1960. p. 274-277.

²¹ Cf. *Poética* 1, 1447 a. De acordo com Else, ποίησις remete ao poeta e mimese ao poema, que é um μίμημα, na medida em que algo se manifesta ao leitor ou ao espectador por meio dele. Cf. G. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*. p. 13.

5.2.

As ocorrências na obra

No início da *Poética*, e como já comentamos, Aristóteles diz que escultores e pintores se servem de cores e figuras para mimetizar o real, e os poetas, músicos e dançarinos valem-se do ritmo (ῥυθμός), da harmonia (ἄρμονία) e da linguagem (λόγος) para tarefa semelhante, não importa se usados separadamente ou em conjunto.²² Aristóteles considera a formação dos diversos estilos de poesia como uma história que aos poucos foi se desenvolvendo até chegar às espécies de poesia que ele expõe na *Poética*, especialmente a tragédia, a comédia e a epopeia.

Assim, conforme a índole dos poetas, as espécies de poesia foram se diferenciando, entre aqueles que imitam ações graves (σεμνότεροι), isto é, os poetas “sérios” e os poetas “inferiores”, “fáceis” (εὐτελέστεροι). De rudes improvisações e conforme o caráter dos poetas, a poesia foi-se desenvolvendo e aperfeiçoando:

Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, [κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμῆσθαι καὶ τῆς ἄρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ] porque é evidente que os metros são parte do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos. A poesia tomou diferentes formas, segundo a índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo [σεμνότεροι] imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os [“mais inferiores”, εὐτελέστεροι] voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios.²³

²² Recordemos quais são as espécies de poesia relacionadas na *Poética* são as seguintes: *epopeia*, *comédia*, *tragédia*, *ditirambo*, *aulética*, *citarística* e *nomos*. Excetuando as duas primeiras, que voltam a aparecer no texto, analisadas comparativamente à tragédia, as demais são apenas citadas. Não comentamos aqui a parte em que Aristóteles procura a origem da poesia – início do capítulo quatro –, e suas considerações sobre mimese em tal passagem. Porém, retomaremos a tal questão no próximo capítulo, onde trataremos do prazer associado à mimese.

²³ *Poética* 4, 1448 b20-26. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.* Modificamos aqui a tradução feita por E. de Sousa da palavra grega εὐτελέστεροι, “baixas inclinações”; preferimos traduzi-la por “inferiores”. Sobre a naturalidade do ritmo e da harmonia ver ainda *Política* VIII, 1340 a3-5: “ela [a música] associa-se a um prazer natural e por isso o seu uso agrada a todas as idades e caracteres”. Tradução de António C. Amaral e Carlos C. Gomes. Lisboa: Vega, 1998. De acordo com Gudeman, nessa passagem da *Poética*, Aristóteles estaria recusando as “teorias da inspiração divina” da poesia, apesar de em alguns lugares Aristóteles referir-se ao poeta como um inspirado: “Eis por que o poeta é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque

Dessa maneira, os mais naturalmente dotados (πεφυκότες) foram aos poucos dando origem à poesia, a partir de improvisações, ou seja, segundo a φύσις, não ainda segundo a τέχνη dos poetas, como será considerado no capítulo oito. Logo a poesia ultrapassou as improvisações e conforme os ἦθη dos poetas – σεμνότεροι ou εὐτελέστεροι –, sua mimese de ações distinguiu-se em belas, elevadas, ou vis, baixas. Segundo Yebra, estes poetas, que precederam Homero, foram decisivos no desenvolvimento da poesia, embora Aristóteles considere que Homero tenha um lugar de maior destaque na história da poesia, já que ele está na origem mesmo da comédia, não apenas na origem da tragédia.²⁴

Então, conforme sua índole, os poetas foram preferindo uma ou outra espécie de poesia. Ao estabelecer a ligação do caráter dos poetas com as ações a serem imitadas nas três espécies de poesia, comédia, epopeia e tragédia, Aristóteles estaria entendendo a imitação destes na acepção de *emulação* própria dos cognatos de μίμησις.²⁵ Lembremos que a emulação, além de ser uma das acepções de mimese, também é uma emoção analisada no livro II da *Retórica*, junto à inveja: emular (ζηλοῦν) é admirar algo, que pode ser tomado como modelo.

E esta é a causa de que nos infortúnios não queremos ser vistos por aqueles que em outro momento nos emulavam, porque os êmulos são admiradores.
[διὸ καὶ ὀρᾶσθαι ἀτυχοῦντες ὑπὸ τῶν ζηλοῦντων ποτὲ οὐ βούλονται
θαυμασταὶ γὰρ οἱ ζηλωταί]²⁶

plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatava”. *Poética* 17, 1455a 33. Cf. Gudeman, *apud*. Eudoro de Sousa, “Comentário”. In *Poética* p. 111.

²⁴ Cf. V. G. Yebra, *op. cit.*, nota 62, p. 255. Ainda de acordo com Yebra, a ideia de que a poesia homérica foi precedida de outros poetas, embora pouco se saiba deles, era corrente na antiguidade. Este comentador ainda lembra que essa ideia de desenvolvimento da poesia é a raiz das leituras que acreditam na recusa de Aristóteles da *μανία* poética. Homero estaria na origem da comédia com uma obra sua chamada *Margites* (hoje perdida), e na origem da tragédia, com as epopeias *Iliada* e *Odisseia*, que serviram de fonte para os trágicos.

²⁵ Como bem observa Veloso, se estivessem os poetas apenas simulando, não se entenderia o porquê da preferência deles por uma das três espécies de poesia. Cf. C. W. Veloso. *loc. cit.* p. 233-234.

²⁶ *Retórica* II 6, 1384 b35-1385 a1. Tradução nossa a partir do texto grego da Loeb, cotejada por sua tradução e pelas traduções da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e da Gredos. No prefácio à edição da *Retórica das Paixões*, que corresponde ao livro II da *Retórica*, capítulos 1 ao 11, Michel Meyer associa emulação com μίμησις: “A inveja dirige-se para os iguais, assim como a emulação; a inveja quer tirar do outro o que ele tem, a emulação quer imitá-lo. São reações que tendem a prolongar a simetria ou criá-la, visto que uma deseja gerar a diferença, a outra, a identidade.” *Id. Ibid.* Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XLVI. Com base

Mas, segundo Richard Janko, o único caso certo da acepção emulativa de μιμῆσθαι na *Poética* é o seguinte:

Se a tragédia é imitação [μίμησις] de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas [δελμιμῆσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους], os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança [ὁμοίους], os embelezam. Assim também, imitando homens violentos, ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma [παράδειγμα] de rudeza.²⁷

Os bons retratistas são o paradigma que o bom poeta deve seguir, e mesmo assemelhando o personagem ao homem médio, este deve ser sempre um “melhor do que nós”.²⁸ Mesmo que este seja o único passo onde a acepção emulativa de μιμῆσθαι esteja claramente em jogo, o paradigma da pintura, que aparece ao longo de toda *Poética*, indica que a acepção de emulação talvez esteja sempre presente.²⁹

nisso, Veloso faz a seguinte consideração: “Pode-se dizer então que a emulação seria, de algum modo, a ‘natureza imitativa’ do homem da qual se fala na *Poética*: nossa φύσις chama-se ζῆλος. Natureza, evidentemente, *emotiva*.” Cf. C. W. Veloso, *loc. cit.*, p. 147.

²⁷ *Poética* 15, 1454 b 8-10. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.* Cf. Richard Janko, *Aristotle Poetics I*. Indianápolis-Cambridge: Hackett Publishing, 1987. p. 220. Para Dupont-Roc e Lallot, essa passagem, assim como a passagem do capítulo 22, indicaria o “objeto-cópia”, a imitação de algo tomado como modelo ou exemplo. No caso do capítulo 22, teríamos como objeto-cópia, segundo os tradutores franceses, a linguagem corrente: “nos jâmbicos, ao invés, e porque neles se imitam a linguagem corrente, mais convêm os nomes que todos adotam na conversação, a saber, nomes correntes, metáforas e ornatos.” *Poética* 22, 1459 a11-13. Nestas duas passagens, capítulos 15 e 22, Dupont-Roc e Lallot acreditam que a tradução tradicional por “imitação” não traria prejuízos para se entender a família de mimese. Cf. R. Dupont-Roc e J. Lallot, *op. cit.*, p. 17-20. A nosso ver, se bem compreendida, a tradução de μίμησις por imitação não traz prejuízo a nenhuma passagem da obra.

²⁸ Na *Retórica*, Aristóteles fala literalmente da predileção de Homero por Aquiles: “É bom também aqueles que têm preferido alguém entre os sensatos ou homens e mulheres bons – como, por exemplo, Atena a Odisseo, Teseu a Helena, as deusas a Alexandre e Homero a Aquiles – e, em geral, o que é digno de escolha” *Retórica* I, 1363 a17-20. Tradução nossa com base no texto grego da Loeb, cotejada por sua tradução e pelas traduções da Casa da Moeda e da Gredos. O que é digno de preferência é aquilo que é objeto de escolha, e este é o mesmo que o objeto da deliberação (προαίρεσις): “o objeto de escolha é algo ao nosso alcance, que desejamos após deliberar, a escolha será um desejo deliberado de coisas a nosso alcance”. Cf. *Ética a Nicômaco* III, 1113 a11.

²⁹ Cf. C. W. Veloso, *loc. cit.*, p. 232ss. Podemos ainda pensar em Homero, paradigma dos poetas. Halliwell considera que a presença das acepções de μιμῆσθαι de maneira às vezes indissociável, é uma peculiaridade apenas das μιμητικὰ τέχνηαι presentes na *Poética*. Mas essa é uma questão de difícil conclusão, vide o que destacamos no capítulo anterior. Cf. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 115-116.

Vimos que quando analisa as espécies de poesia, Aristóteles diz que o que diferencia uma espécie da outra são os *meios*, os *objetos* e os *modos* da mimese. O meio pelo qual a poesia mimetiza é o metro ou verso, mas Aristóteles destaca o fato de não ser a metrificação o que distingue o poeta daquele que não o é, e para ilustrar tal consideração ele contrapõe Homero a Empédocles, observando que este último seria mais um naturalista (φυσιολόγος) do que poeta e que Homero seria propriamente um poeta.

Dessa forma, a distinção entre um e outro não fica evidente, porque tanto Homero como Empédocles fazem ποίησις e, segundo Diógenes Laércio, no *Dos Poetas*, Aristóteles reconhecia Empédocles como dotado de estilo poético semelhante ao de Homero, mas não é bem isso que ocorre na *Poética*.³⁰ Aristóteles parece aqui querer distinguir entre os discursos de um e de outro, e essa distinção recai sobre o conceito de mimese, mas por não nos ter dado ele uma definição precisa desse conceito, a distinção entre Homero e Empédocles não fica completamente clara.

Se não é a métrica, ou versificação, que define o poeta daquele que poeta não é, provavelmente, o fato de o poeta criar um enredo (μύθος) irá distingui-lo daquele que se atém a entender e explicar as relações presentes na φύσις; porque, para Aristóteles, “o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações [μιμείσται δὲ τὰς πράξεις].”³¹ Poderíamos dizer que não é a forma, mas o conteúdo que distingue a poesia da filosofia, embora por não termos a definição de mimese, tal afirmação não possa ser comprovada definitivamente. Lembremos que na *Retórica*, Aristóteles atribui às próprias palavras, em um sentido geral, a noção de mimese, o que não nos autoriza a afirmar que apenas a palavra poética seja mimética:

Assim, pois, os que a princípio iniciaram este movimento [do estilo e da recitação] foram, como é natural, os poetas, posto que as palavras são imitações [ὀνόματα μιμήματα ἐστίν] e, por outro lado, de todos os nossos órgãos, a voz é o mais adequado à imitação [ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῶν].³²

³⁰ Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. VIII, 57. Ver a consideração feita por Dodds sobre Empédocles no capítulo primeiro (item 2).

³¹ *Poética* 9, 1451 b27-31. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

³² *Retórica* III, 1404 a20-23. Tradução nossa a partir do texto grego da Loeb cotejada por sua tradução e pela tradução da Gredos e da Casa da Moeda.

Quanto ao objeto da mimese poética, os *homens em ação*, esses apresentam caracteres (ἡθῆ), e a distinção dos caracteres é feita de modo parecido ao daquele que fazem os pintores que representam ou os homens superiores, ou inferiores ou iguais aos demais, isto é, o paradigma que o poeta deve seguir está na pintura:

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι] (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.³³

Desse modo, o poeta deve proceder tomando como modelo, paradigma, a retratação pictórica, tendo como referente o real direto, como atesta a expressão “semelhantes a nós”, que provavelmente se refere aos contemporâneos de Aristóteles, conquanto a maioria das retratações feitas pelos poetas tivesse como fonte para as composições ou a tradição histórica ou a mitologia. De acordo com Dupont-Roc e Lallot, este passo indica tanto os autores da mimese (os imitadores), quanto pode indicar mais duas coisas: ou o que serve de modelo à mimese, ou o que é produzido (πολέω) pela mimese.³⁴

Este passo da *Poética* é importante, segundo Sörbom, por deixar clara a ambivalência de acepções presentes na família de mimese. O exemplo de Aristóteles é tirado da pintura, e é associado ao modo como os poetas devem “retratar” suas personagens. Sörbom afirma que o uso do verbo μιμεῖσθαι nesta passagem pode referir-se ao modelo envolvido, semelhantemente ao que faz um aluno ao imitar ou fazer a mesma coisa que seu professor, ele imita o professor, tomando-o como modelo a ser seguido, isto é, ele o imita na acepção de *emulação*; no caso do trecho da *Poética* transcrito acima, são os pintores que são emulados pelos poetas. Por outro lado, Sörbom nos lembra, o verbo também pode

³³ *Poética* 2, 1448 a1-18. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

³⁴ Cf. R. Dupont-Roc e J. Lallot, *op. cit.*, p. 156. Segundo os tradutores franceses, a palavra “imitação” não daria o segundo sentido. Mas lembremos que tanto quanto a palavra representação, preferida por estes tradutores, o termo imitação mantém as acepções de simulação e emulação.

indicar não apenas o modelo, mas o conteúdo representacional do μίμημα, uma ideia, como, por exemplo, as crianças obedecendo a seus pais.

Ainda de acordo com Sörbom, os gregos não distinguem “modelo” daquilo que Sörbom chama de *subject-matter*, ou seja, o conteúdo representacional do μίμημα. E isso sempre implica a vacilação quanto a determinar o objeto de μιμῆσθαι; como ele lembra, nem sempre as pinturas e as esculturas gregas desse período copiavam algo em particular, um objeto, ou uma pessoa, mas muitas vezes elas exemplificavam e manifestavam uma ideia geral, como, por exemplo, um atleta belo jogando um disco. Nesse caso particular, Sörbom identifica o objeto de μιμῆσθαι como *subject-matter*, porque há aqui, de acordo com sua interpretação, a indicação do conteúdo do que deve aparecer ao observador.³⁵ Tal conteúdo refere-se ao paradigma do ἦθος, que separará a comédia da tragédia, uma representando o grave e elevado a outra, o vil, o baixo.³⁶

Os modos são outro critério que distingue a mimese dos poetas, são eles: *narrativo* e *dramático*. O primeiro modo, narrativo, é caracterizado por ser a narração da ação feita pelo poeta, o qual assume a voz de uma personagem, ou por ser a ação narrada pelo próprio poeta, em primeira pessoa; já o modo dramático é caracterizado pelo fato da narração ser feita pelos próprios personagens como autores da ação. Como nos revela Yebra, Aristóteles estabelece duas oposições: uma entre a poesia épica e a poesia dramática, e a outra entre os dois tipos de poetas épicos, o que narra através de uma personagem e o que narra na primeira pessoa.

Nesse caso, não haveria aqui a clássica divisão da poesia em três gêneros: narrativo (ἐξηγηματικόν ou ἀπαγγελτικόν), dramático ou mimético (δραματικόν ou μιμητικόν) e misto ou comum (μικτόν ou κοινόν). Else entende que a passagem se refere aos atores, os que fazem a imitação; mas, em sentido estrito, quem imita são os poetas. Yebra chama a atenção para o fato de que entender que são os atores que executam a ação teria como resultado entender que o poeta

³⁵ Cf. G. Sörbom, *op. cit.*, p. 119-120 e 191-197, respectivamente. Fora da *Poética*, Sörbom encontra a família de μιμῆσθαι no sentido de *subject-matter* na *Ética a Nicômaco* III, 1113 a8-9: “Isto pode ser ilustrado pelas antigas constituições tais como Homero mostra [em seus poemas], onde os reis anunciavam ao povo as medidas escolhidas.”

³⁶ Cf. R. Dupont-Roc e J. Lallot, *op. cit.*, p. 157. Além desses ἦθη, outros aparecem na *Poética*, como a virtude e a maldade, paradigma tanto ético quanto da estratificação social grega. *Id. Ibid.*

dramático imitaria os atores, quando o que realmente acontece é que ele imita *mediante* os atores, que fazem as personagens do μύθος composto pelo poeta.³⁷

Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador [μιμητής]. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam [μιμοῦνται], ao passo que Homero, após breve intróito [proêmio], subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada – nenhuma sem caráter, todas as que o têm.³⁸

Segundo Dupont-Roc e Lallot, não imita quem fala em sua própria pessoa e, por isso, Aristóteles entende que o poeta deva falar o mínimo possível na primeira pessoa, no poema.³⁹ Em geral, o poeta fala em primeira pessoa no proêmio, o que servia, na poesia, para apresentar o enredo (μύθος) ao espectador ou ao leitor, sendo isto definido da seguinte forma na *Retórica*:

Nos discursos judiciários e nos poemas épicos, o proêmio proporciona uma amostra do conteúdo do discurso, a fim de que se conheça previamente sobre o que será o discurso e que o entendimento do auditório não fique em suspenso. Pois o indefinido causa dispersão. Aquele que coloca o início como que nas mãos do auditório, faz que este o acompanhe no discurso. É esta a razão do seguinte: *Canta, ó deusa, a cólera; fala-me do homem, ó musa; Traz-me um outro tema, como das terras da Ásia veio para a Europa a ingente guerra*. Também os trágicos tornaram manifesto sobre o que versa a peça, se não imediatamente no prólogo, como Eurípides faz, pelo menos em algum ponto, como Sófocles, *O meu pai era Pólibo*. E o mesmo se passa com a comédia. A função mais necessária e específica do proêmio é, por conseguinte, pôr em evidência qual a finalidade daquilo sobre que se desenvolve o discurso; é por isso que, se o assunto for óbvio e insignificante, não haverá utilidade no proêmio.⁴⁰

Como dissemos, o proêmio, em geral, é o que nos dá a conhecer o μύθος, que é considerado, como estamos para ver, a alma da poesia. Mas nem sempre o

³⁷ Cf. V. Yebra, *op. cit.*, nota 46, p. 251-252. Continua Yebra: “Além disso, careceria de sentido dizer que o poeta ‘pode imitar’ (μιμεῖσθαι ἔστιν) a todos os atores atuando (‘acting’, traduz Else), pois os atores são por definição atuantes, e não podem ser apresentados de outro modo; enquanto que as personagens de uma ação podem ser apresentados (*imitados*) pelo poeta ou mediante narração (indireta, como a de Homero, ou direta, como a dos maus poetas épicos), ou apresentando-os diretamente na ação (por meio dos atores, se a ação se representa no teatro, ou sem atores, na obra dramática escrita)” *Id. Ibid.*

³⁸ *Poética* 24, 1460 a5-11. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

³⁹ R. Dupont Roc e J. Lallot, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁰ *Retórica* III 14, 1415 a8-25. Tradução de M. Alexandre Jr., P. F. Alberto e A. N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

proêmio é prólogo, ou seja, nem sempre vem no início do poema, e nem sempre é o poeta quem fala, podendo mesmo, às vezes, ser uma personagem a falar nele, como ocorre em *Édipo Rei*, onde o proêmio aparece na segunda metade da obra, e é Édipo, uma personagem, quem fala.⁴¹ Alguns comentadores veem nesse passo a exclusão da narrativa épica como mimética, mas, segundo Jean Lallot, o que se exclui não é a narração épica, e sim o proêmio; como já disse Aristóteles, imita, ao narrar, quem introduz caracteres.⁴² O poeta deve evitar alongar-se no proêmio, para já começar a ação. Novamente aqui estamos em dificuldades, pois Aristóteles, como acima notamos, diz na *Retórica* que as palavras são miméticas, afirmação esta que nos faz concluir que todo tipo de discurso se caracterize por ser mimese, talvez porque, por meio do discurso, algo se apresente a nós; no caso das poesias épica, trágica e cômica, teríamos personagens agindo, conforme um enredo (μύθος).

Outra passagem da *Poética* que sublinha novamente a ambivalência do verbo μιμείσθαι, segundo Sörbom, é a seguinte:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro [“fazedor de imagens”]; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser [Ἐπεὶ γὰρ ἔστι μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμείσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν εἶναι τρεῖς, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ]. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta.⁴³

Trata-se, pois, daquilo que se imita. O poeta tem, então, três possibilidades ao imitar: ou representa as coisas como eram ou são, ou seja, tendo as coisas presentes e passadas por referência; ou ele imita as coisas como os outros dizem

⁴¹ Cf. C. W. Veloso, *loc cit.*, p. 84. Veloso nota que no proêmio é o poeta que fala na primeira pessoa e no início na poesia épica e em Eurípidés, respectivamente. *Id. Ibid.*

⁴² Jean Lallot, *apud*. C. W. Veloso, *loc cit.* p. 82. “Para Lallot quem não imita seria quem fala em sua própria pessoa, como se supõe que o poeta faça no proêmio”. *Id. Ibid.* Veloso cita o seguinte artigo de Jean Lallot: “La mimesis selon Aristote et l’excellence d’Homère”. In J. Lallot & Le Bouluec. *Escritures et théorie poétiques*.

⁴³ *Poética* 25, 1460 b8-12. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.* Traduzimos aqui εἰκονοποιός por “fazedor de imagens” e não por “imaginário” como traduz E. de Sousa.

que são ou parecem ser, ou conforme opina a maioria; ou ainda como elas deveriam ser, criando uma situação.⁴⁴

Dessa forma, por meio de mimese Sófocles, por exemplo, apresenta as pessoas melhores do que são, enquanto Eurípides representa os homens como eles são; também é possível a imitação corresponder à opinião comum, como o que contam os poetas sobre os deuses, ou o que a tradição transmitiu a respeito deles. Mesmo havendo referência à tradição, isso não significa que o poeta deva falar como o historiador, procurando apresentar os fatos como eles ocorreram. Ao poeta, para Aristóteles, é concebível poder expor até mesmo o falso, e novamente Homero é citado como um modelo a seguir, visto que ele ensinou a maneira como dizer o falso e ser convincente:

Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes; no entanto, assim as contam os homens.⁴⁵

A mimese corresponde ao verdadeiro ao representar os homens como eles são, mas o poeta pode representar o impossível, não obstante isso seja considerado por Aristóteles um erro, no qual o poeta até pode incorrer, mas o impossível deve causar o efeito de surpresa, caso contrário, ele é um erro “injustificável”.⁴⁶ Preferentemente, não se deve representar o impossível, mas se ocorrer, este deve causar efeito de surpresa, além de ser plausível, e assim o uso do impossível é admitido. A poesia, que é mimese, está não no campo da realidade, embora tenha com ela certa correspondência, mas toda mimese dos poetas está no campo do plausível, e os poetas podem representar o possível e o impossível, mas seguindo determinados critérios, que são a necessidade (ανάγκη) e a verossimilhança (εἰκώς), que veremos a seguir.

Mesmo não havendo uma compreensão de mimese capaz de afastar as dúvidas que algumas passagens da *Poética* apresentam – lembrando o seu caráter

⁴⁴ Segundo Dupont-Roc e Lallot, esse referente da mimese mostra sua vinculação a algo externo. Cf. R. Dupont-Roc e J. Lallot, *op. cit.*, nota 2, p. 387.

⁴⁵ *Poética* 25, 1460 b31-36. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

⁴⁶ *Id. Ibid.*, 25, 1460 b26.

fragmentário e interpolado –, podemos entender que a transposição mimética feita especialmente por pintores e poetas em suas obras mantém as acepções do verbo μιμῆσθαι em Aristóteles como nos autores do século V a.C. Os μίμημας, que são a poesia e a pintura, apresentam o real como todo μίμημα, ou seja, tendo semelhanças e diferenças quanto ao modelo tomado como tal, em suma, um referencial que permite ao espectador ou ao leitor reconhecer o que ali se apresenta através do μίμημα, sejam ações humanas vindas da história ou da mitologia e mesmo a retratação de um animal existente na realidade ou apenas no mito.

5.3.

Os critérios da mimese

Como falamos anteriormente, Aristóteles analisa mais detidamente na *Poética* a poesia trágica, a espécie de poesia que ele considera ser a mais nobre. Para Ricoeur, apesar de parecer que Aristóteles está limitando o conceito de mimese na *Poética* por tratar mais detidamente da mimese trágica, os critérios que ele adota para descrever a boa composição de uma tragédia dão uma certa precisão ao conceito de mimese que serve mesmo para as outras espécies de poesia.⁴⁷ Além da tragédia, Aristóteles cita de maneira recorrente a comédia e a epopeia, mas sempre quando quer compará-las à trama trágica.

Para Aristóteles, uma boa tragédia deve ser elaborada para suscitar as emoções de temor (φόβος) e piedade (ἔλεος), a καθάρσις, e um prazer (ἡδονή) próprio. A tragédia para Aristóteles deve, portanto, causar-nos θάυμα, deve

⁴⁷ Cf. P. Ricoeur, *Tempo e narrativa* Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994, p. 76. Em sua teoria da narrativa, Ricoeur irá aplicar os critérios da mimese trágica de Aristóteles, à toda narratividade literária. Ver obra citada.

surpreender-nos. Para surtir tal efeito no leitor, ou no espectador, o poeta de tragédias deve, na perspectiva aristotélica, seguir certos critérios na elaboração do μύθος trágico. Dessa maneira, aquilo que o espectador experimentará deve, então, ser previsto pelo poeta ao elaborar o μύθος. Por isso, será necessário um ordenamento e um encadeamento da ação trágica, pois somente assim se atinge a finalidade própria da tragédia.

O μύθος,⁴⁸ entre as partes da tragédia, é o elemento mais importante, sendo considerado a própria alma da trama trágica; ele é a mimese de ações, trama dos fatos, em suma, o elemento que arranja sistematicamente as ações dando-lhes encadeamento. Por significar a própria composição ou trama dos fatos, o μύθος é superior ao caráter (ἦθος) do personagem; Aristóteles considera que a tragédia não existiria sem a ação, “mas poderia havê-la sem caracteres”.⁴⁹ O μύθος é o elemento que estrutura todas as ações em um todo completo; por ser mimese de uma ação completa, a tragédia forma um todo (ὅλον) constituído de princípio, meio e fim:

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os

⁴⁸ Eudoro de Sousa traduz μύθος por “mito”, já Yebra, por “fábula” e Dupont-Roc e Lallot por “história” (*histoire*), acentuando o caráter de “crônica” desta; mas essa é uma tradução, a nosso ver, que causa dificuldades devido ao grego ἱστορία. Eudoro de Sousa justifica sua tradução pela ambiguidade semântica que a palavra encerra, significando tanto “ação a imitar”, o mito da tradição ou da história, matéria-prima que o poeta transforma, e também significando a “ação imitada” (fábula). Cf. “Introdução I”, *Poética*. p. 57. Por sua vez, Ricoeur traduz μύθος por “intriga”, que ele considera uma tradução bem melhor do que “fábula”, pois tal tradução orientaria diretamente “para o seu equivalente: a disposição dos fatos”. Cf. *Tempo e Narrativa*, nota 4, p. 58. Traduzimos μύθος volta e meia por enredo, trama ou intriga. O μύθος na *Poética* é uma das seis partes qualitativas da tragédia, e estas são classificadas da seguinte forma: a) quanto aos meios – *meloipeia* e *elocução*; b) quanto ao modo – *espetáculo*; c) quanto aos objetos – μύθος, *caráter* e *pensamento*. Segundo Else, o espetáculo cênico, a melopeia e a elocução são os três elementos *materiais* ou *externos* da tragédia entendida como representação teatral. Já μύθος, caráter e pensamento são os elementos *internos* da tragédia, sendo caráter o elemento moral; pensamento, o lógico e μύθος a composição de atos. Cf. G. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*. p. 279-280.

⁴⁹ *Poética* 4, 1450 a23. Segundo Eudoro de Sousa, o μύθος seria o mesmo que é para a pintura o traçado do desenho, enquanto os caracteres seriam as cores. Cf. “Comentário”, *Poética*. p. 123. Além disso, o μύθος é constituído de duas partes, que são a *peripécia* e o *reconhecimento*, através das quais “a tragédia move os ânimos...”. *Poética* 6, 1450 a33.

mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios.⁵⁰

Estas partes, para formarem um todo, obedecem a critérios de necessidade e verossimilhança, que dão ordenamento ao μύθος, não sendo sua ação determinada ao acaso, mas obedecendo a uma sequência, para que com isso a ação tenha um encadeamento lógico, que leve ao fim visado. Por isso mesmo, são importantes as noções de unidade e de totalidade para Aristóteles neste tipo de produção mimética, e a necessidade determina a unidade ao todo da ação.

O encadeamento da ação dá totalidade à poesia; é isso que possibilita ao espectador e ao leitor a apreciação do que lhe é apresentado. A necessidade de organização do μύθος determina a apreciação do *belo* (καλόν) para Aristóteles, já que ao belo correspondem as ideias de ordenação da composição e de limitação de sua extensão, pois como nos diz ele na *Poética*, “o belo consiste na grandeza e na ordem”; e para ser possível sua apreensão, também se torna necessário que sua extensão tenha um limite, permitindo ser a ação “apreensível pela memória”.⁵¹ Assim, a apreciação do belo é intrínseca à ordenação e extensão do μύθος, porque, como diz Aristóteles, se a ação apresenta dimensão reduzida, sua apreciação torna-se confusa e, se sua dimensão for demasiadamente longa, fica reduzida a capacidade de apreciá-la, o que dificulta ao espectador a noção do conjunto da trama apresentada. Por isso, unidade e totalidade são necessárias à contemplação do belo:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, [Χρὴ οὖν, καθάρπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης] e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.⁵²

⁵⁰ *Poética* 7, 1450 b26-33. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.* Na *Metafísica*, Aristóteles define o que entende por inteiro e por todo no Livro V, capítulo 26.

⁵¹ *Poética* 7, 1451 a5. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

⁵² *Poética* 8, 1451 a30-35. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit.*

A unidade da ação deve formar um todo (ὅλον) de maneira que, se suprimida ou deslocada qualquer uma de suas partes, essa supressão ou esse deslocamento provoque a desorganização desse todo. Cada parte que compõe a totalidade do μύθος deve formar um corpo tão coeso e interligado a ponto de totalidade e unidade serem inseparáveis, uma implicando a outra.

São estes critérios, de unidade e de totalidade, que indicam o *geral* ou *universal* (καθόλου) da poesia em detrimento do particular da história (ἱστορία), e a aproximação da poesia com a filosofia. Segundo Aristóteles, a narrativa histórica diz respeito ao já acontecido, enquanto que a narrativa poética se inscreve no campo do possível e do verossímil. Apesar do poeta e do historiador utilizarem-se do mesmo meio de expressão – a escrita em verso ou em prosa –, o conteúdo a que se referem demonstra suas diferenças: o historiador narra o sucedido e o poeta narra aquilo que poderia ser, dentro da ordem do verossímil e do necessário. Por encadear e ordenar os fatos e as ações no μύθος, a poesia é considerada mais próxima da filosofia do que a história, porque seu conteúdo ordenado atinge um tipo de universal:

não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade [τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον]. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente, o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza”.⁵³

O universal da ἐπιστήμη filosófica busca o verdadeiro; já a poesia busca o verossímil.⁵⁴ A proximidade da poesia e da filosofia estaria, então, na ordenação

⁵³ *Poética* 9, 1451 a36-1451 b10. Tradução de Eudoro de Sousa. In *op. cit* Mais à frente, ao comparar a narrativa da epopeia com a história, Aristóteles considera que esta além de sempre dizer respeito ao particular, é também narrativa casual, portanto, sem necessidade, probabilidade ou verossimilhança, já que se liga ao factual: “Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual.” Cf. *Poética* 23, 1459 a21-24. Tradução de Eudoro de Sousa.

⁵⁴ Cf. *Metafísica* II 6, 1003 a15. Como lida com o plausível, a poesia se distancia da filosofia, que lida com o que é verdadeiro. Segundo Ricoeur, para Aristóteles um período único de tempo, em que várias ações ocorrem, não constitui uma ação una. Portanto, “o laço interno da intriga é mais

de um todo, e o fato da poesia ser do campo do plausível sublinha a diferença desta em face da filosofia. Essa passagem também nos remete a outra, à distinção feita por Aristóteles entre Homero e Empédocles e, novamente, não é a metrificacão que distinguirá um e outro; o poeta lida com o que pode ser plausível de acontecer, não com o que acontece de fato. Lembremos que a poesia é um μίμημα e este, como vimos em alguns exemplos dados no capítulo anterior, apresenta o real não de forma direta; não importa a retrataçã “fiel” de algo que realmente aconteceu, visto que toda retrataçã é uma elaboraçã que apresenta o que poderia ter ocorrido, porque o poeta é um “criador de imagens”.

Portanto, é a conexã entre os fatos que define o universal em poesia, de acordo com os critérios do verossímil e do necessário que regem o possível; essa ordenaçã possibilita a inteligibilidade do μίμημα por parte de quem o aprecia. Em suma, o universal da poesia é aquilo que relaciona causas, razões, motivos e padrões da inteligibilidade na açã e nos caracteres, pois, do poeta, Aristóteles não exige originalidade nem fidelidade absolutas à tradiçã ou ao real; a engenhosidade deste está em sua capacidade organizadora do μύθος,⁵⁵ que é o μίμημα graças ao qual determinado enredo pode ser apreciado pelo leitor ou pelo espectador.

O fato de pensar acontecimentos singulares como tendo um elo causal já é universalizar esses acontecimentos. A verossimilhança é exatamente o encadeamento *causal* dos episódios, quando estes são alinhados *um por causa do outro*. Em Aristóteles, uma sequênciade episódios do tipo *um depois do outro* não obedece a um encadeamento causal, estes episódios não são alinhados e dizem, em geral, respeito ao inverossímil, já que os fatos ocorridos na realidade não necessariamente podem ser ordenados dessa forma. A universalidade do μύθος

lógico que cronológico” e, como observa Ricoeur, essa *lógica* não é a mesma da θεωρία, pois ela se refere a uma *inteligibilidade* própria do campo da πράξις, significando ser ela vizinha da φρόνησις, ou seja, da inteligênciade açã já que a poesia é um fazer sobre o fazer dos homens em açã, dos agentes. Mas esse fazer também não é de ordem ética, pois não é efetivo, é sim um fazer mimético. Cf. P. Ricoeur, *Tempo e narrativa*, p. 67-68. Para Halliwell, o discurso mimético está fora do dilema verdadeiro-falso, enquanto o discurso teórico, científico, deve ser considerado sob o aspecto do verdadeiro ou do falso. Cf. Aristotelian Mimesis Reevaluated, p. 505. Cf. também *Aristotle’s Poetics*, p. 132-133.

⁵⁵ Cf. Stephen Halliwell, “Pleasure, understanding and emotion in Aristotle’s Poetics.” RORTY, A. O. (ed), *op. cit.*, p. 250. Para Else o capítulo nove é crucial para se entender mimese, pois é esse *como se* da poesia que distingue a mimese poética dos discursos da história e da filosofia. Cf. G. Else, *Aristotle’s Poetics: The Argument*. p. 320.

constitui-se em sua ordenação; portanto, é a conexão interna da ação a responsável pela universalização desta, por isso, o que a mimese visa no μύθος é o caráter de coerência mais que de fábula. Como diz Ricoeur, o poeta retira o traço “inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico”,⁵⁶ fazendo assim surgir o caráter de coerência do μύθος, exatamente o que é necessário ao reconhecimento por parte do observador daquilo que a ele se manifesta por meio de mimese. E considerando-se a atividade mimética como aquilo que caracteriza esta composição, então é ela que instaura o necessário, fazendo também surgir o universal.⁵⁷

O poema, portanto, bem estruturado pelos critérios que vimos, será recebido por seu leitor ou espectador e assim apreciado. No caso da tragédia, a apreciação envolve as emoções dolorosas e um prazer apropriado. Veremos como as características da mimese trágica que até aqui destacamos são capazes de surtir coisas paradoxais, como dor e prazer. Mas antes de nos centrarmos no contexto da *Poética* em que ambos aparecem, observemos a compreensão geral que Aristóteles possui de ambas as noções – emoção e prazer – noções estas ligadas, de uma forma ou de outra, à catarse da tragédia. Passemos, então, à análise das emoções e sua compreensão por Aristóteles.

⁵⁶ Cf. P. Ricoeur, *Tempo e Narrativa*, p. 68.

⁵⁷ Pois o peso maior está na inteligibilidade da conexão entre acontecimentos, e este é um vínculo de causalidade e, portanto, de universalidade. Segundo Dupont-Roc e Lallot, são os procedimentos de seleção e ordenação dos fatos as marcas diferenciais entre a obra do poeta e a obra do historiador. O universal poético decorre do encadeamento causal que estrutura a ação e se configura naquilo que responde às exigências lógicas do espírito (necessário) ou à expectativa comum de todos os espíritos (verossímil). Cf. R. Dupont-Roc e J. Lallot, *op. cit.*, nota 1, p. 221. Não esqueçamos que essa organização se deve ao fato do poeta pretender conseguir certo fim, qual seja, agradar os espectadores ou os leitores de sua obra. Veremos isso melhor ao tratarmos do prazer apropriado à tragédia.