

3. O espaço poético

Como procuramos mostrar no capítulo anterior, o regime das artes representativo tem como referência central a obra *A Poética* de Aristóteles, obra na qual o filósofo grego procura determinar os princípios de produção de um fazer específico, a saber, a arte de imitar ações. Esta operação, como bem sublinhou Jacques Rancière, tem como objetivo produzir um espaço de visibilidade onde se possa destacar a ação da vida, afirmando aquela sobre esta. Para tanto, é preciso estabelecer uma relação de causalidade estreita entre as ações, eliminando, assim, o caráter accidental das mesmas, o qual pertence ao plano da vida.

No entanto, para além de uma oposição entre ação mimética e vida, o que está em jogo na elaboração deste espaço poético é a suspensão do caráter temporal das ações. Ao par ação causal/ ação accidental corresponde o par sentido/tempo. As ações que se desenrolam no tempo são, antes de tudo, ações sem sentido (paradoxais), daí seu caráter accidental. Deste modo, a operação mimética enseja, enquanto estabelecimento de um elo causal entre as ações, uma operação de produção de sentido. Ou, para sermos mais precisos, de determinação lógica. A doação de sentido confunde-se aqui com uma operação lógica, operação através da qual se confere unidade ao disperso. Como bem definiu Paul Ricoeur, em seu livro *Tempo e Narrativa*, o espaço poético desponta como um espaço de desdobramento do Logos.

E esta será, justamente, a perspectiva de análise do conceito de mimesis perpetrada por Ricoeur para pensar as relações entre tempo e narrativa. Tendo como operador central de sua análise o conceito de colocação em intriga – tradução que ele propõe do conceito de *muthos* –, o filósofo vai procurar mostrar que se o mito é a principal operação, dentre outras, do procedimento mimético isso se deve ao fato deste ser o responsável pela realização do objetivo central do ato poético: “Aristóteles discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância”⁹¹. A discordância é aqui formulada a partir da teoria do tempo em Agostinho e do seu conceito de *distentio animi*, enquanto que a concordância é apontada como aquilo que

⁹¹ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 55

caracteriza o conceito de colocação em intriga: “eu encontrei no conceito de colocação em intriga (*muthos*) a réplica inversa da *distensio anima* de Agostinho”.⁹² Portanto, o triunfo da concordância sobre a discordância pode ser lido como o triunfo do acordo causal entre as ações sobre a discordância temporal, acordo este que opera, justamente, a unificação do disperso.

Cabe aqui uma ressalva: como faz observar o próprio Ricoeur, se a referência à questão do tempo em Agostinho se fez necessária isso se deve ao fato de na obra *A Poética* não haver qualquer menção ao problema do tempo: “A Poética, com efeito, é, quanto a ela, muda sobre a relação entre a atividade poética e a experiência temporal”⁹³. No entanto, se estou de acordo com Ricoeur quanto ao silêncio sobre a experiência temporal na obra acima citada, discordo do autor quanto à necessidade de se recorrer a um outro filósofo para pensar as relações entre composição narrativa e tempo em Aristóteles, visto que o tempo é também uma categoria problemática em sua obra. Como já mostramos no capítulo anterior, ao citarmos o texto de Jâmes Arêas, para o filósofo grego “o tempo é ao lado da ação (...) um dos modos pelos quais o ser é, mas somente na sua accidentalidade”⁹⁴. Portanto, ao definir a ação como objeto da mimesis, e mais, como objeto que deve sofrer uma re-cofinguração a fim de ser retirado de sua condição accidental para ganhar universalidade, Aristóteles se não fala diretamente deixa aí entrever que o tempo, ele também será submetido a esta operação. Creio que na distinção que ele faz da narrativa épica e da narrativa histórica, há uma pista desta relação entre ação ordenada e ação no tempo. Como afirma Aristóteles:

(...) 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 várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual.⁹⁵

Enquanto a história respeita a sucessão das ações no tempo, contando uma após outra, tal como aconteceram, a poesia estabelece elos verossímeis entre as ações para assim revelar o seu caráter necessário e universal. Porque a história se

⁹² Id., Ibid, p. 55.

⁹³ Id., Ibid p. 55.

⁹⁴ AREAS, J. Bergson, a metafísica do tempo, p133.

⁹⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1459a 17.

detém sobre o tempo único, sobre uma cronologia, ela é menos filosófica que a poesia, a qual constrói uma ação única. A construção, a produção, o fazer envolve necessariamente a suspensão do tempo; conseguida através da articulação causal.

Não obstante, tal ressalva não nos impede de lançarmos mão da análise de Ricoeur e de aí reconhecer algo fundamental: a oposição entre atividade poética e experiência temporal. É esta oposição que nos interessa e que guiará nossa investigação tanto do conceito de mimesis, no presente capítulo, quanto, nos capítulos posteriores, da ruptura operada pelo regime estético, ruptura que se dá justamente pela quebra desta oposição.

O espaço poético desponta assim como um espaço de suspensão do tempo, suspensão esta realizada pela atividade mimética que ao agenciar as ações segundo a necessidade e verossimilhança dota-lhes de um caráter lógico. Mas de que lógica estamos falando, se pergunta Ricoeur, visto que em nenhum momento na *Poética* Aristóteles utiliza a palavra lógica?

A bem da verdade, a palavra lógica não é pronunciada, salvo que necessidade e probabilidade são categorias familiares ao Organon. Se o termo lógica não é pronunciado, isto é por tratar-se aqui de uma inteligibilidade apropriada ao campo da práxis e não da *théoria*, vizinha da *phronèsis*, que é a inteligência da ação. A poesia, com efeito, é um “fazer”, e um “fazer” sobre um “fazer” (...) Somente não é um “fazer” efetivo, ético, mas precisamennte inventado, poético.⁹⁶

A mimesis é um fazer que incide sobre um fazer. Um fazer poético que incide sobre as ações efetivas, transformando-as em ações poéticas. A mimesis é, portanto, uma atividade inteligente, um ato que ensina justamente porque faz ver a forma sob a matéria. Nos diz Ricoeur: “Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação. A imitação não traveste o objeto ela o mostra: fazer ver a forma é ensinar a ver as relações de necessidade e verossimilhança.”⁹⁷

Daí Ricoeur dizer que “pensar um elo de causalidade, mesmo entre acontecimentos singulares, é já universalizar”⁹⁸. Ora, mas se não se trata dos universais filosóficos, que tipos de universais são esses? “Que sejam universais, não há dúvida, visto que podemos caracterizá-los pela dupla oposição do possível

⁹⁶ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 68.

⁹⁷ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 69.

⁹⁸ Id., *Ibid*, p. 69.

ao efetivo e do geral ao particular”⁹⁹. Que se trata do possível isto fica claro na distinção que Aristóteles estabelece entre a poesia e a história, enquanto a primeira diz aquilo que deveria ter acontecido, a segunda diz o que aconteceu. Ou mais precisamente, a história ao contar o que aconteceu realmente detém-se sobre a efetividade do tempo; já a poesia ao contar o que deveria ter acontecido, ao eliminar os tempos mortos, ou seja, as ações efetivas que não são necessárias, traz aos olhos este outro plano, o plano do possível. Por isso Ricoeur afirmar que “o possível, o geral não devem ser procurados alhures senão no agenciamento dos fatos, pois é este encadeamento que deve ser necessário ou verossímil”¹⁰⁰.

E aqui se faz necessária uma segunda ressalva. Se neste capítulo Ricoeur funcionará como meu principal intercessor na análise da obra aristotélica, isto não significa que ele cumprirá o papel de um aliado. Pois, se estou de acordo com o autor de *Tempo e Narrativa* quanto ao caráter lógico de composição do espaço poético, não faço eco à sua noção de narrativa que retira do conceito de mimesis seu fundamento.

Para Ricoeur o ato de linguagem é um ato de síntese do heterogêneo, síntese através da qual se produz o sentido. Como procura mostrar o filósofo no decorrer da introdução, o ato de linguagem mimético, ou seja, o ato de narrar, é um ato engendrado pela imaginação produtora. Tendo como referência a operação metafórica, Ricoeur vai mostrar que esta síntese do heterogêneo se dá pela percepção da semelhança:

‘Bem metaforizar, dizia Aristóteles, é perceber a semelhança’. Ora, o que não é *perceber o semelhante*, senão instaurar a similitude aproximando os termos que, a princípio distanciados, tornam-se de repente próximos? *É esta mudança de distância no espaço lógico que é a obra da imaginação produtora.* (...) é esta síntese do heterogêneo que aproxima a narrativa da metáfora”¹⁰¹.

Deste modo, e aqui está o cerne da questão, o ato de linguagem mimético, enquanto percepção da semelhança, confunde-se com um dar a ver. No caso da metáfora, pela operação de fazer ver as semelhanças entre os termos; no caso da

⁹⁹ Id., Ibid, p. 69.

¹⁰⁰ Id., Ibid, p. 69.

¹⁰¹ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 11.

narrativa pelo estabelecimento de um elo entre os fatos dispersos no tempo. Como atesta o próprio Ricoeur, a intriga de uma narrativa

(...) coloca em conjunto e integra em uma história inteira e completa os acontecimentos múltiplos e dispersos e, assim, esquematiza a significação inteligível que se junta à narrativa tomada como um todo”¹⁰².

Por isso, ele pode dizer que compreender uma narrativa é ser capaz de “retomar a operação que unifica em uma ação inteira e completa o diverso constituído pelas circunstâncias, pelos fins e meios, pelas iniciativas e pelas interações”¹⁰³.

Este dar a ver, esta percepção da semelhança é o que Ricoeur chama de função poética da linguagem. Função esta que, como procura sublinhar o filósofo, não se confunde com a celebração da linguagem por ela mesma, a despeito da função referencial. No entanto, quando Ricoeur diz que a função referencial participa da função poética isso não significa que esteja procurando recuperar a esta função um sentido de espelhamento com o mundo. A referencialidade, aqui, diz respeito “ao poder que o enunciado metafórico (e com já vimos a atividade mimética) tem de re-descrever uma realidade inacessível à descrição direta”¹⁰⁴. Portanto, a referência à realidade se dá numa relação de transgressão desta própria realidade. Daí que se, por um lado, o discurso poético ordena o múltiplo; por outro, “traz à linguagem os aspectos, as qualidades, os valores da realidade”¹⁰⁵. Portanto, a percepção da semelhança opera uma re-configuração da ação tal qual ela se encontra no mundo, dispersa e confusa. Como veremos mais adiante, tomando como base a mimesis aristotélica, Ricoeur distinguirá três sentidos desta operação, que ele nomeará de mimesis I, II, III, as quais compreendem os três estágios dessa re-configuração:

(...) envio à pré-compreensão familiar que nós temos da ordem da ação, entrada no reino da ficção, em fim, nova configuração pelo meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação. É por este último sentido que a função mimética da intriga encontra (se junta) a referência metafórica.

Mas por hora, o que é importante daqui reter é que se a função poética, seja no enunciado metafórico seja na composição mimética, compreende uma

¹⁰² Id., Ibid, p. 12.

¹⁰³ Id., Ibid, p. 12.

¹⁰⁴ Id., Ibid, p. 12.

¹⁰⁵ Id., Ibid, p. 13.

relação de referencialidade para com o mundo, esta relação se dá a partir de um processo de transfiguração do mesmo. Se na primeira a reconfiguração se dá sobre “o campo dos valores sensoriais (...)”, na segunda “a função mimética da narrativa se exerce de preferência sobre o campo da ação e de seus valores temporais”¹⁰⁶. E aqui se encontra o ponto nodal da argumentação de Ricoeur. Pois, se para ele o mito – a colocação em intriga - não se restringe a uma operação narrativa entre outras, mas desponta como o próprio processo que caracteriza o ato de narrar, ou seja narrar é agenciar ações, isso se deve ao fato de que para o autor este ato de linguagem “que nós inventamos é o meio privilegiado pelo qual nós re-configuramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda”¹⁰⁷.

O mito, a colocação em intriga é, portanto, um ato de linguagem que entra em relação com o mundo, mas o faz de maneira a dotar-lhe de sentido, este mudo mundo à mercê das intempéries do tempo. É essa a crença de Ricoeur : “É nesta capacidade da ficção de re-figurar esta experiência temporal (...) que reside a função referencial da intriga”.¹⁰⁸ A ficção desponta, assim, como o processo através do qual as ações são ordenadas conferindo-lhes unidade:

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, ela também, é uma obra de síntese: em virtude da intriga, os fins, as causas, os acasos são organizados sob a unidade temporal de uma ação total e completa.¹⁰⁹

E esta unidade é exatamente o que a colocação em intriga dá a ver. Unidade esta que no plano da vida estava encoberta pela dispersão temporal.

No entanto, ao contrário de Ricoeur, não acredito que exista um elo fundamental entre o ato de narrar e a ordenação lógica da experiência temporal e, por conseguinte, que o conceito de mimesis ainda seja um conceito que funcione para pensarmos a experiência literária moderna. Esta é uma concepção própria a uma filosofia da representação que vê no tempo um obstáculo a ser superado em direção a uma essência anterior a toda a experiência. Como procurei mostrar ao longo do capítulo anterior, a estética, mais do que uma nova disciplina do campo filosófico, é algo que promove uma virada fundamental no interior mesmo da

¹⁰⁶ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p.13.

¹⁰⁷ Id., Ibid, p.13.

¹⁰⁸ Id., Ibid, p. 13.

¹⁰⁹ Id., Ibid, p. 11.

filosofa, virada esta que tem como fundamento uma nova concepção, ou mais precisamente, uma nova relação entre o tempo e o pensamento: este perde seu caráter auto-evidente para tornar-se um processo que se constitui no tempo. Ora, se o ato de pensamento que é um ato de linguagem é um processo que se dá no tempo, como pode a narrativa, que é um ato de fala, se constituir fora da experiência que é sua condição de possibilidade?

Mas parece ser esta a perspectiva de Ricoeur, visto que para o filósofo o ato de narrar é a atividade humana através da qual o tempo em seu estado bruto torna-se tempo humano. Narrar aqui significa humanizar o tempo:

(...) o tempo torna-se tempo humano à medida que ele é articulado sobre um modo narrativo, e (...) a narrativa alcança a sua significação plena quando ela torna-se uma condição da existência temporal.¹¹⁰

Esclarecimentos feitos, podemos agora seguir Paul Ricoeur em sua análise do conceito de mimesis e naquilo que é o argumento central desta análise: o estabelecimento de uma quase-identificação entre a mimesis e o mito. Como procura mostrar ao longo do capítulo dedicado a Aristóteles, o mito (colocação em intriga) é a operação pivô da mimesis, aquela a partir da qual todas as outras serão ordenadas.

Antes, porém, de tratarmos das relações entre mimesis e mito é preciso que nos detenhamos sobre um outro aspecto do conceito de mimesis, assim como do de *poiesis* e de *sustasis*, os quais estão intimamente ligados ao primeiro, na obra de Aristóteles. Como sublinha Ricoeur, estas três noções não devem ser confundidas com estruturas fixas as quais moldariam as ações; mas devem ser apreendidas no seu aspecto operatório. O que significa dizer que a operação pela qual a mimesis coloca em intriga as ações, ou seja, lhes confere uma causalidade se dá por meio de um agenciamento dos fatos e não pela inserção destas numa armação: a mimesis é uma composição e não um encaixe.

¹¹⁰ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 18.

Detendo-se sobre o significado destas noções em grego, Ricoeur mostra que o sentido dinâmico destas três operações está implicado nas mesmas, visto as três terminarem por *sis*: “A terminação em –sis comum a *poiesis*, *sustasis*, *mimèsis* sublinha o caráter de *processo* de cada um destes termos”¹¹¹. O termo *sustasis* aparece na definição que Aristóteles oferece de *muthos*: “è tôn pragmatôn *sustasis* (50 a 5)”. Aqui como adverte o autor de *Tempo e Narrativa*,

(...) é preciso entender por *sustasis* (ou pelo termo equivalente *sunthèsis*) não o sistema (...), mas o agenciamento (se quisermos, em sistema) dos fatos, a fim de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da *Poética*. É bem por isso que, desde as primeiras linhas, o *muthos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A poética é assim identificada, sem outra forma de processo, à arte de “compor intrigas”.¹¹²

A mesma observação é feita em relação ao termo grego *mimèsis*: “que digamos imitação ou representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender, é a atividade poética, o processo ativo de imitar ou de representar”.¹¹³

Deste modo, o que Ricoeur procura a todo o momento marcar com sua análise pormenorizada dos termos é a necessidade de compreender a *mímesis*, conceito que engloba todos os outros em *A Poética*, em seu caráter dinâmico, isto é, como “atividade produtora de intrigas”. E é exatamente por isso que as partes que compõem a *mímesis*, aí contido o mito, devem ser tomadas “não como partes do poema, mas como aquelas da arte de compor”.¹¹⁴

A atividade poética é definida por Aristóteles logo no primeiro capítulo como imitação (*mímesis*), ganhando no segundo uma definição mais precisa, a de imitação de ações. Existem outras formas de imitação¹¹⁵, no entanto, como repara Ricoeur:

Este conceito (o de *mímesis*) não é definido senão em um dos seus empregos, aquele que nos interessa aqui, a imitação ou a representação da ação. Mais precisamente ainda: a imitação ou a representação da ação numa linguagem

¹¹¹ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 58 nota 1.

¹¹² Id., Ibid, p. 57

¹¹³ Id., Ibid, p. 58

¹¹⁴ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 58

¹¹⁵ Aristóteles neste mesmo capítulo nos deixa entrever esse caráter mais amplo do conceito. Diz ele: “Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras” (1447a 17).

métrica, pois acompanhado de ritmo (...). Mas é a imitação ou a representação da ação própria à tragédia, à comédia e à epopéia que é tida em conta.¹¹⁶

Mas se a definição de mimesis na Poética está restrita a algumas espécies de imitação de ações, aquela que diz respeito às partes que a compõem praticamente se confundem no livro de Aristóteles com a definição que este nos oferece da tragédia: “ela (a mimesis) não é definida formalmente em seu nível próprio de generalidade. Somente é expressamente definida a imitação ou a representação da ação própria à tragédia”¹¹⁷. Portanto, é a partir do conceito de imitação da ação na tragédia que Ricoeur vai buscar as pistas para construir seu argumento.

A tragédia, segundo Aristóteles, é definida como imitação de uma ação de caráter elevado e por meio do drama. Se a primeira característica a distingue da comédia, que é imitação de uma ação de caráter inferior; a segunda, a diferencia da epopéia, que se como a tragédia imita ações elevadas não o faz por meio do drama, mas por meio da narrativa, o que como veremos faz com que as duas possuam extensões também diversas.

Desta forma, a definição das seis partes que compõem a tragédia, e que servirão de ponto de partida para a definição que Ricoeur nos propõe de mimesis, devem ser compreendidas a partir das características específicas que regem a composição trágica. Aristóteles a defini assim:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação elevada, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.”¹¹⁸

As partes que compõem a atividade mimética da tragédia, segundo Aristóteles são seis: mito, caráter, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo. As três últimas dizem respeito à encenação do drama, enquanto o espetáculo é o *modo* pelo qual se representa a tragédia, a melopéia e a elocução são os meios através dos quais se realiza a encenação:

¹¹⁶ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 58

¹¹⁷ Id., *Ibid*, p. 59

¹¹⁸ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 245

Como esta imitação (a da tragédia) é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação.¹¹⁹

Já o mito, o caráter e o pensamento são os objetos da imitação trágica. Os dois últimos são as causas naturais das ações por meios das quais estas podem ser qualificadas:

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou a má-fortuna.¹²⁰

Quanto ao mito este desponta como objeto central da imitação de ações, visto que a sua definição se confunde com a própria definição de poesia oferecida no início do tratado: “o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos”¹²¹. Daí, portanto, o próprio filósofo afirmar que o mito é a principal parte da imitação trágica:

(...) o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (...) por isso, conclui ele, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.¹²²

Ora, se a poesia é definida como imitação de ações, ou seja, como mimesis de ações, e o mito é justamente a parte da mimesis responsável pela imitação da ação, parece que Ricoeur tem razão em dizer que há uma quase-identificação entre a atividade mimética e a composição mítica ou, ainda, entre mimesis e agenciamento dos fatos. Quase-identificação que permitirá não só definir o mito como a operação central da ação trágica, como, o que é mais importante, dotá-lo de um caráter geral. Pois, se os meios e o modo dizem respeito ao aspecto particular desta espécie de imitação de ações que é a tragédia (sabemos que na

¹¹⁹ Id., Ibid, p. 246

¹²⁰ Id., Ibid, p. 246

¹²¹ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 246

¹²² Id., Ibid, p. 246

epopéia na há encenação) o objeto da imitação sendo a própria imitação de ações está presente necessariamente nas demais espécies.

Acompanhemos a argumentação de Ricoeur. Segundo o autor, a primazia do mito sobre as outras partes é garantida por uma dupla hierarquização na relação entre as mesmas. Primeiramente, por uma hierarquização “que dá prioridade ao “que” (objeto) da representação – intriga, caráter e pensamento – em relação ao “pelo que” (meio) – melopéia e elocução – e ao “como” (modo) – o espetáculo”; e depois por uma segunda hierarquização no interior do “que” (objeto), “que coloca a ação sobre o caráter e o pensamento”.¹²³ O que permite a Ricoeur concluir que

(...) a ação aparece como a ‘parte principal’, o objetivo visado e, se podemos dizer, como a “alma” da tragédia. Esta quase-identificação é assegurada pela fórmula (aristotélica): “É a intriga que é a representação da ação” (50 a 1).¹²⁴

Ora, essa fórmula não define apenas o mito ou a intriga como “alma” da tragédia, mas, como quer Ricoeur, e esse é o seu objetivo, o cerne da atividade mimética:

Este texto (a fórmula citada acima) que será nosso guia. Ele nos impõe pensarmos conjuntamente e de *definir uma pela outra* a imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos.¹²⁵

Mas para que essa reciprocidade seja determinada e que o mito possa ganhar o caráter geral, é preciso que a comparação se dê não mais no interior da tragédia, mas entre as diferentes espécies de imitação.

Como procura mostrar Ricoeur, a distinção entre estas diferentes espécies não recai jamais sobre o mito em si, mas sobre as outras partes que compõem a mimesis. A primeira distinção se dá entre a comédia, de um lado, e a tragédia e a epopéia de outro. Enquanto estas imitam ações elevadas, aquela imita ações baixas. Aqui como nota o autor, a distinção “não é relacionada à ação enquanto tal, mas ao caráter, que Aristóteles subordina rigorosamente à ação”.¹²⁶

¹²³ Id., Ibid, p. 59

¹²⁴ Id., Ibid, p. 59

¹²⁵ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 59

¹²⁶ Id., Ibid. p. 61

Já a segunda opção tragédia e comédia, de um lado, e epopéia, de outro. E aqui também a diferenciação não recai sobre o objeto, mas sobre o modo. Enquanto tragédia e comédia são artes dramáticas, isto é suas imitações se dão diretamente, se desenrolam sob os olhos da platéia; na epopéia estas são narradas pelo poeta.

Tais distinções têm como objetivo demarcar a superioridade da tragédia sobre as demais espécies para assim poder declarar o mito trágico como o mito por excelência. Pois se na primeira distinção tragédia e epopéia são superiores por representarem ações elevadas; na segunda a superioridade da tragédia e da comédia deve-se ao fato de darem a ver diretamente as ações. Portanto, a superioridade da tragédia se deve ao fato dela dar a ver diretamente ações elevadas.

Deste modo, a atividade que caracteriza o fazer poético no interior da mimesis é o mito “O essencial é que o poeta – narrador ou dramaturgo – seja compositor de intriga”. A distinção é apenas para marcar uma hierarquia no interior deste fazer o que, portanto, não pode recair sobre a alma deste fazer. Se as demais partes afetam a representação do mito, ou seja, o modo e o meio pelo qual as ações são agenciadas, isto se deve ao fato delas estarem subordinadas ao mito, operação central em torno da qual giram todas as outras.

Há ainda mais uma observação a fazer quanto à supremacia do mito sobre as outras partes. Como já mostramos anteriormente, na apresentação das partes que compõem a tragédia, entre os objetos da mimesis se encontram tanto o mito quanto o pensamento e o caráter. No entanto, o mito é o objeto mais importante dentre os outros, e isso se deve ao fato de que a finalidade da tragédia não é a imitação de homens, mas de ações (poderia haver tragédia sem caráter, mas não sem ação). Ora, não há mimesis sem mito, e isso porque justamente é no mito, na composição das intrigas, que o caráter lógico da imitação se efetua. O mito enquanto agenciamento dos fatos é a operação através da qual se estabelece as relações causais isto é de necessidade e verossimilhança entre as ações, permitindo a estas serem alçadas ao Universal. Daí Ricoeur dizer que

A subordinação do caráter (e claro do pensamento) à ação não é pois um constrangimento da mesma natureza que os dois precedentes (aqueles que demarcam a superioridade da tragédia sobre a comédia e a epopéia), ela ceta a

equivalência entre as duas expressões: “representação de ação” e “agenciamento dos fatos”.¹²⁷

Será, pois, através da operação mítica que a concordância triunfará sobre a discordância. Daí Ricoeur afirmar que “o mito trágico se ergue como a solução poética do paradoxo especulativo do tempo, na medida em que a exclusão da ordem se dá pela exclusão de toda característica temporal”. Triunfar sobre o tempo, eis a finalidade do mito.

Destarte, tal triunfo não se dá em sua plenitude senão quando o próprio acaso é subsumido pelo mito. Pois, para além de um estabelecimento de relações causais entre as ações, que dizem respeito à construção do mito simples, a operação mítica envolve a transformação do que aparentemente é fortuito em necessário. O mito complexo é o apogeu da operação mítica. E é esta operação de transfiguração do acaso em necessidade que permite a Ricoeur dizer que

(...) a teoria aristotélica do mito não coloca o acento somente sobre a concordância mas, de maneira mais sutil, sobre o jogo da discordância no interior da concordância. É esta dialética interna da composição poética que faz do mito trágico a figura inversa do paradoxo agostiniano.¹²⁸

Portanto, mais do que transformar o casual em causal, ou seja, conferir unidade à ação, é preciso vencer o tempo naquilo que ele tem de mais ameaçador, o poder intempestivo do acaso. E é esta vitória que Aristóteles chama de peripécia.

Mas por hora nos detenhamos sobre a concordância, ou seja, sobre a composição da unidade de ação que como aponta Ricoeur possui três traços: completude, totalidade e extensão apropriada. A unidade da ação no mito não diz respeito à unidade do sujeito que age, como faz notar Aristóteles, “Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa (...) muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una”¹²⁹. Lembremos que o objeto do mito é a ação e não os homens, cujo caráter apenas qualifica as ações. Portanto, o que confere unidade a ação é a composição de “uma ação

¹²⁷ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 64.

¹²⁸ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 65.

¹²⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a 16.

*completa, constituindo um todo que tem certa grandeza (...)*¹³⁰. Não obstante, como faz notar Ricoeur, a noção central aqui é a de todo, pois é nela que está contida a articulação lógica: “esta (a noção de todo) longe de se orientar em direção ao caráter temporal do agenciamento, se liga exclusivamente a seu caráter lógico”¹³¹.

Segundo Aristóteles o Todo é

(...) aquilo que tem princípio meio e fim. Princípio é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente qualquer coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo que está ou estará necessariamente unido. Fim, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade (...) e que depois de si, nada tem. Meio é o que está depois de uma coisa e tem outra depois de si.¹³²

Ora, como nota Ricoeur “é somente em virtude da composição poética que alguma coisa vale como começo, como meio e como fim”¹³³. E isto justamente porque aqui o tempo não é apenas desconsiderado, como excluído. Aristóteles ao diferenciar a narrativa épica da narrativa histórica marca bem essa diferença, pois se a primeira não se confunde com a segunda isto se deve ao fato desta se ater ao que aconteceu, e se constituir num tempo único; enquanto que a narrativa épica se caracteriza por uma ação única, ou seja, com início meio e fim. Pois como nota Ricoeur: “aquilo que define o começo não é a ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade na sucessão”. O mesmo pode-se se dizer do fim. Quanto ao meio é o único que parece ser suscetível à sucessão. No entanto, nos lembra Ricoeur, “no modelo trágico ele tem a sua própria lógica que é aquela da reversão da fortuna no infortúnio” e sobre a qual nos deteremos mais adiante. Portanto, se “a sucessão pode ser assim subordinada a alguma conexão lógica, é porque as idéias de começo, meio e fim não são tomadas da experiência: não são os traços da ação efetiva, mas efeitos da ordenação do poema”¹³⁴. Daí Ricoeur poder afirmar que se a extensão é temporal, pois a reversão exige tempo, este tempo é “o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo”¹³⁵. Ou para falarmos com Aristóteles, não dizem respeito ao que aconteceu, mas ao que deveria ter

¹³⁰ Id., Ibid, 1450b 24

¹³¹ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 66

¹³² ARISTÓTELES, *Poética*, 1450b 26

¹³³ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p.66

¹³⁴ Id., Ibid, p. 66-67

¹³⁵ Id., Ibid, p. 67

acontecido. Assim sendo, como já havíamos mostrado no início deste capítulo, trata-se aqui de universalizar a ação através da construção de um acontecimento possível, acontecimento este que é trazido à vista pela operação mítica de estabelecimento de relações necessárias e verossímeis entre as ações. Ou seja, trata-se aqui de produzir o universal poético.

Não obstante, como já fizemos notar anteriormente, o apogeu da operação mítica não reside na concordância, mas na discordância tornada concordante (ou como quer Ricoeur na concordância discordante), ou seja, em seu aspecto trágico. “Ela se anuncia desde a definição da tragédia: esta deve ser a representação de uma ação nobre “levada a seu termo””¹³⁶. E o termo da tragédia não é senão o meio, a reversão de fortuna, reversão essa que só acontece, ou deveria acontecer, quando o elemento fortuito, discordante torna-se concordante. Não há reconhecimento e peripécia sem que o acaso seja subsumido pelo Logos. E não há catarse, tragédia, sem reconhecimento e peripécia, pois a produção da catarse é o termo da tragédia, seu fim último. No entanto, esta emoção deve ser produzida no interior mesmo da intriga, pois a verdadeira ameaça são essas ações paradoxais que põem em perigo a coerência da ação.

Detenhamo-nos sobre a teoria do mito complexo. Diz-nos Aristóteles:

Chamo ação simples aquela que sendo una e coerente (...) efetua a mutação de fortuna sem peripécia ou reconhecimento; ação complexa, denomino aquela em que *a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente*.¹³⁷

Porém, nos adverte o filósofo, é preciso “que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito”. Ora, mas como fazer para que o acaso, aquilo que é em si discordância, entre numa relação de necessidade e verossimilhança com as ações narradas? Transformando-o no elemento que marca a passagem da ignorância ao conhecimento, passagem essa que deve ela também causar uma inversão do sucesso no contrário, para assim causar terror e piedade sobre o público.

A Peripécia é definida como “a *mutação* dos sucessos no contrário” e o reconhecimento como “a passagem da ignorância ao conhecer”. No entanto, estas

¹³⁶ Id., Ibid, p.71

¹³⁷ ARISTÓTELES, Poética, 1452a 13

inversões não são produzidas por uma simples relação de causalidade entre as ações, mas por uma inversão, uma transformação que seja capaz de produzir o sentimento de terror e piedade. Diz-nos Aristóteles, “essas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais”¹³⁸. E, acrescenta ele, “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia (...) porque o reconhecimento com a peripécia suscitará terror e piedade”¹³⁹. Portanto é o elemento inesperado que vai levar ao reconhecimento, reconhecimento marcado pela passagem da boa à má fortuna.

Há, portanto, uma relação interna entre estes três elementos. Sem a aparição do inesperado, o mensageiro, não teria havido reconhecimento, ou seja, Édipo não descobriria quem é, nem peripécia, ou seja, não teria caído em desgraça. E Tebas não teria sido salva. Purgada. Mas tudo isso só foi possível porque o mensageiro, elemento estrangeiro, surge, produzindo uma quebra aparente no encadeamento lógico das ações.

Como nota Ricoeur, a verdadeira ameaça à coerência é o elemento discordante, portanto é a transformação deste elemento terrível e ameaçador em elemento coerente que produzirá a catarse. Não esqueçamos que a mimesis tem antes de tudo uma função pedagógica. Daí Ricoeur dizer: “É incluindo o discordante na concordância que a intriga inclui o emocional no inteligível”.

Da mesma maneira que o reconhecimento ideal é aquele alcançado juntamente com a peripécia, a real concordância é aquela conseguida sobre a discordância, assim como o aprendizado se dá pelo emocional tornado elemento inteligível. Pois o que está em jogo no fazer mimético é justamente submeter o *pathos* ao Logos: “Aristóteles chega a dizer assim que o *pathos* é um ingrediente da imitação ou da representação da *práxis*. Estes termos que a ética opõe, a poesia os conjunta”¹⁴⁰.

Não é justamente esse o papel da mimesis, dotar aquilo que é paradoxal de bom senso, conferir sentido ao tempo? Portanto, se há conjunção essa conjunção não se dá através de uma aliança de forças (como parece sugerir Nietzsche no nascimento da tragédia), mas numa conversão da força trágica, a força do ditirambo, do coro e do canto, em mito, ou seja, em agenciamento lógico.

¹³⁸ Id., Ibid, 1452a

¹³⁹ Id., Ibid, 1452a 33

¹⁴⁰ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 74

Mas para que isto possa acontecer foi preciso que houvesse um movimento idêntico no interior mesmo da história da tragédia. Foi preciso que o diálogo se tornasse o elemento principal, relegando ao coro um papel secundário. Conta-nos Aristóteles:

(...) nascida de um princípio improvisado (tanto tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições erram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente (...)¹⁴¹

Portanto, foi preciso toda uma depuração do elemento satírico, do canto e da dança, para que a tragédia pudesse cumprir o seu papel pedagógico. Foi necessário que o verso assim como a encenação fossem submetidos ao diálogo - a elocução perde seu caráter grotesco e o verso dobra-se à linguagem natural. E, parece, Aristóteles decidiu contribuir para este processo de depuração com o qual ele está de acordo. A *Poética* também pode ser lida como um manual do bom poeta. E o autor chega mesmo ao longo do texto a dar conselhos aos poetas. Dentre estes, exorta-os a dedicarem-se à composição do mito em detrimento da cena:

Quanto ao espetáculo cênico decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.¹⁴²

O mesmo o faz em relação às outras partes que compõem a mimesis, mas aqui fica mais evidente que esta hierarquização empreendida pelo poeta no interior do fazer mimético tem como objetivo depurar a mimesis de todo elemento

¹⁴¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 9-19.

¹⁴² Id., *Ibid*, 1450b 16.

emocional externo ao mito, para assim poder submetê-lo ao intelecto. É da composição das ações, do agenciamento dos fatos que a emoção, a catarse deve eclodir.

Daí a necessidade de estabelecer hierarquias, pois se qualquer outra parte da atividade mimética ganha relevo sobre o mito a re-configuração do mundo em espaço poético não se concretiza em sua máxima força fazendo com que o aprendizado fique comprometido. Pois como vimos é através do mito que se dá este processo. Por isso Ricoeur defender que a mimesis, enquanto agenciamento dos fatos, “retira sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é a de conduzir da nascente do texto à vertente do texto pelo seu poder de refiguração”¹⁴³.

É que se a mimesis se constrói estabelecendo um corte para com o mundo - com a efetividade das ações - corte este que abre o espaço poético, seu pertencimento ao domínio da *práxis* a faz voltar a esse mesmo mundo. Como esclarece Ricoeur,

(...) o pertencimento do termo *práxis* tanto ao domínio do real, responsabilidade da ética, quanto ao domínio do imaginário, responsabilidade da poética, sugere que a mimesis não tem apenas uma função de corte, mas de ligação, que estabelece precisamente o status de transposição “metafórica” do campo prático pelo mito.¹⁴⁴

Essa ligação, como já deixamos entrever, é dupla, pois se ela empresta do mundo seu material, as ações dispersas no tempo, ela devolve ao mundo essas mesmas ações re-configuradas, mas as devolve de uma maneira toda especial, a fim de que esse mundo ele também experimente esta re-configuração. É preciso primeiro separar, para depois reunir. É essa a dinâmica do complexo mimético que Ricoeur procura descortinar. A mimesis-criação, que ele denomina de mimesis II, se encontra no meio do processo, é o operador desta separação/reunião.

A mimesis I, essa matéria “bruta” que será reconfigurada pelo saber mítico, e que por isso mesmo Ricoeur a denomina de pré-saber da ação, marca, via o pertencimento da mimesis à *práxis*, o elo entre a poética e a ética. Ricoeur

¹⁴³ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 76

¹⁴⁴ Id., Ibid, p. 76

nos mostra que aquilo que é retirado do real são as qualificações éticas dos personagens, as quais são como que ações em estado de potência, visto que se a ética trata da felicidade e de como alcançá-la ela não oferece os meios de realizá-la; e esta será realizada, justamente, pelo mito. Por isso Aristóteles dizer que o caráter é segundo em relação ao mito, oferecendo a este as causas naturais, causas estas que serão agidas pelo mito:

“Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia (...)”¹⁴⁵.

Já a mimesis III, a vertente para a qual se dirige o fazer mimético, é o procedimento pelo qual a mimesis devolve ao mundo esse mesmo mundo reconfigurado. No entanto, nos alerta Ricoeur, essa volta não se confunde com uma preocupação em comunicar a obra ao público; esta é uma necessidade intrínseca à elaboração do mito, visto seu termo ser a catarse, ou mais precisamente, o aprendizado por meio da catarse. Portanto, aqui a referência ao mundo se dá por meio da própria exigência dinâmica da mimesis, referência esta que testemunha “a impossibilidade, para uma poética que colocou o acento principal sobre as estruturas do texto, de se fechar na clausura do texto”¹⁴⁶.

Ora, e aqui ganha ainda maior clareza o pressuposto central de Ricoeur na análise que ele promove do mito. Se este não deve ser tomado por uma estrutura e sim por uma dinâmica, isto se deve justamente ao fato de no interior da própria “estrutura” mítica haver uma abertura que a re-coloca em contato com o mundo. Desta forma, abordar o mito como estruturação permite ao filósofo entrever esta abertura na própria composição: “ora, a estruturação é uma atividade orientada que não encontra seu fim senão no espectador ou no leitor”. Mas que acabamento é esse que não se confunde com o fim “físico” da narrativa? O que nessa exigência de termo que faz Aristóteles ao longo de seu texto permite a Ricoeur entrever uma abertura? O prazer do texto. Este prazer que será o elo entre o interior da obra e seu exterior, este prazer que é “ao mesmo tempo construído na

¹⁴⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a 16.

¹⁴⁶ RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 80.

obra e efetuado fora da obra”¹⁴⁷ e que tem como exigência esta dialética. Este prazer é o prazer do reconhecimento.

E aqui mais uma vez Ricoeur recorre ao caráter ético da poética para mostrar o funcionamento, a dinâmica deste prazer:

Esta é a própria teoria do prazer. Se aplicamos à obra literária aquilo que Aristóteles diz do prazer no livro VII e no livro X da *Ética a Nicômano*, a saber que ele procede de uma ação não impedida e se junta à ação finalizada como um suplemento que a coroa, *é preciso articular da mesma maneira a finalidade interna da composição e a finalidade externa da recepção*.¹⁴⁸

E esta dinâmica se explica pela própria relação entre reconhecimento/aprendizado e o prazer gerado pela imitação que Aristóteles nos expõe logo no início de seu tratado:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos ele é o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções). / Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância (...). Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.¹⁴⁹

Na primeira parte do texto ele alia a imitação ao prazer de aprender, o que é considerado congênito no homem; para logo depois associar, mesmo que sem usar o termo, o aprender ao reconhecimento, visto que só há prazer ou aprendizado quando nos deparmos com imitações daquilo que já conhecemos (pois se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá). Portanto, o aprendizado se dá por um ver novamente, mas não um ver novamente qualquer, pois se por um lado se não conhecemos previamente o objeto imitado nenhum prazer será tirado desta imitação; por outro, o prazer só se dá na visão da imitação. E isto porque o que a imitação dá a ver não é o objeto tal qual ele se apresenta no mundo, mas tal qual ele deveria ser (mas não é). Daí Aristóteles comparar, mesmo

¹⁴⁷ Id., Ibid, p. 80

¹⁴⁸ RICOEUR, P. *Temps et récit* p. 80-81

¹⁴⁹ Aristóteles. *Poética*, 1448b 4

que o colocando num grau abaixo, o prazer da imitação com o prazer de aprendizado dos filósofos.

E isso porque a mimesis é uma saber e como saber ela ensina, só que diferentemente da filosofia, este saber, este prazer do reconhecimento que ela é capaz de produzir não é fruto de uma dedução lógica, mas “é fruto do prazer que o espectador toma da composição segundo o necessário e o verossímil”. E acrescenta Ricoeur: “Ora, estes critérios “lógicos” são eles próprios ao mesmo tempo construídos na peça e exercidos pelo espectador. E isto porque, explica de forma direta Goldschmidt: “O prazer que faz nascer a imitação provem daquilo que os espectadores ‘aprendem e deduzem (*sylogizesthai*) o que é cada coisa”¹⁵⁰.

Mas para tanto é preciso que o mito se realize em sua máxima potência. Isto é, para que o efeito produza o prazer do universal é preciso o derradeiro golpe sobre o tempo. Não basta, como já sublinhou o próprio Aristóteles, compor intrigas verossímeis e necessárias. O que é realmente necessário, a alma do mito, é este instante onde ação paradoxal, a ação estrangeira, e que aparentemente não pertence à série causal que até então vem sendo articulada pela colocação em intriga, é ela tornada verossímil. Este momento, que constitui o meio da intriga, é a articulação fundamental, articulação que promove o reconhecimento e gera a peripécia. É este *meio* que em transformando o acaso em necessidade, o impossível em possível, é este meio a condição do reconhecimento tanto por parte do herói quanto por parte do público. Pois, é somente quando esse *meio* alcança sua máxima potência dando sentido ao para-doxo que a catarse se realiza plenamente fazendo cumprir a função mediadora da mimesis.

Este meio é a inteligência da mimesis.

Inteligência esta que transfigura a emoção, o *pathos*, em prazer intelectual. Mas isso, nos alerta Ricoeur, porque aqui a poética lança mão das mesmas armas que a retórica. O verossímil e o necessário já não se dão mais pela simples articulação causal, mas operam uma transformação radical: tornar o impossível possível (e sem recorrer ao deus ex-machine). É esta transformação que atuará sobre o espectador permitindo que ele também sofra os efeitos da reversão, da passagem da ignorância ao saber. Por isso, ela precisa ser antes de tudo persuadir.

¹⁵⁰ GOLDSCHMIDT, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, p. 222

Ricoeur cita o próprio Aristóteles a fim de confirmar a sua suposição: “É preferível aquilo que é impossível mas verossímil, àquilo que é possível mas não persuasivo”¹⁵¹. Ora, qual não seria a melhor maneira de vencer o impossível senão tornando-o verossímil? “Mas logo que o impossível – figura extrema da discordância – ameaça a estrutura, não é a persuasão que se torna a medida do impossível aceitável?”, pergunta Ricoeur. E aqui, nesta transformação do impossível em verossímil, ele vislumbra o encontro da obra com o público, visto que a inteligência ao lançar mão do efeito persuasivo se volta para a opinião: “A persuasão não é senão o verossímil considerado em seu efeito sobre o espectador, e, para tanto, o último critério da mimesis”¹⁵². Daí ele afirmar que:

Assim, por sua natureza mesma, a inteligibilidade característica da consonância dissonante, essa mesma que Aristóteles coloca sob o título do verossímil, é o produto comum da obra e do público. A “persuasão” nasce de sua interseção¹⁵³.

Ora, mas para além de uma traquinagem de Aristóteles, fazendo com que o verossímil se utilize do poder persuasivo da linguagem (traquinagem humana e não divina), não haveria aqui uma outra operação que me parece mais sutil e mais fundamental? Por que não vemos aí nesta transformação do impossível em necessário operada pela intriga, que como já foi esclarecido confunde-se com o instante de surgimento da ação paradoxal, uma forma de controle sobre a capacidade inventiva, ou antes, fabulatória do poeta de criar o maravilhoso?

Submeter o impossível ao verossímil não é fazer a invenção servir aos propósitos da inteligência? É verdade que esta relação não está explícita no tratado aristotélico, mas a partir da própria maneira como Aristóteles hierarquiza as partes da mimesis, submetendo-as todas ao mito, e o que é mais importante, definindo este não por sua capacidade inventiva, mas pelo agenciamento necessário e verossímil das ações, mesmo daquelas maravilhosas, não podemos daí inferir que neste esforço de re-conceitualização da atividade mimética, esforço esse que se confunde com a tentativa de mostrar que a poesia é um fazer que tem um caráter pedagógico, há uma tentativa de mostrar que se ela muitas vezes inventa personagens e situações e lança mão do incrível, isso se deve ao fato de

¹⁵¹ ARISTÓTELES. In: RICOEUR, P. *Temps et récit*, p. 82

¹⁵² RICOEUR, P. *Temps et récit* Idem, p. 82

¹⁵³ Id., Ibid, p. 82

justamente, diferentemente da história que se até àquilo que realmente aconteceu, a poesia nos dá a ver o universal? Para tanto, para que essa atividade não fosse confundida com um fantasma, um simulacro, foi preciso determinar as regras de seu fazer, a sua finalidade última. E esta é: produzir o maravilhoso por meio do necessário e do verossímil. O maravilhoso pelo maravilhoso, ou o maravilhoso conseguido através dos efeitos cênicos assim como do *deus ex-machine*, esses não tem valor, esses não oferecem ao público o prazer do universal.

O valor de verdade da narrativa mítica não reside, portanto, na sua relação com o real, mas na sua capacidade de articulação interna dos fatos. Se muitas vezes é preciso lançar mão do inverossímil, ou criar nomes e fatos, tudo isso é “desculpável” porque como diz o próprio Aristóteles ao referir-se ao uso do maravilhoso na tragédia: “Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança”.¹⁵⁴

O poeta não deve seu nome, portanto, nem à sua capacidade de versificar nem de inventar, mas de imitar, isto é, de agenciar ações. O poeta é antes de tudo um agenciador e este agenciamento deve ter como elemento articulador o intelecto. À inteligência, e somente a ela, cabe produzir o maravilhoso, o emocionante, e o incrível. Todo o resto deve a ela se submeter.

¹⁵⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 1456a 20.