

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes

Poíesis, tékhne e mímesis
em Aristóteles

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI

JOÃO PESSOA - PB
2009

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes

Marco Valério Classe Colonnelli

Poíesis, tékhne e mímesis em Aristóteles

Dissertação de Mestrado, apresentada ao programa de Letras Clássicas (Programa Tradição e Cultura) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Juvino Alves Maia.

João Pessoa – PB
2009

C719p Colonnelli, Marco Valério Classe.
Poíesis, tékhne e mímesis em Aristóteles / Marco
Valério Classe Colonnelli. - João Pessoa, 2009.
120p.

Orientador: Juvino Alves Maia

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Aristóteles – crítica e interpretação. 2. Platão –
crítica e interpretação. 3. Mímesis (conceito). 4. Tékhne
(conceito). 5. Poíesis (conceito).

UFPB/BC

CDU: 1(043)

Folha de Aprovação

Marco Valério Classe Colonnelli
Poésis, tékhne e mímese em Aristóteles

Dissertação de Mestrado, apresentada ao programa de Letras Clássicas (Programa Tradição e Cultura) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco
Instituição: Universidade de São Paulo – USP

Assinatura:.....

Prof. Dr. Juvino Alves Maia
Instituição: Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Assinatura:.....

Prof. Dr. Milton Marques Jr.
Instituição: Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Assinatura:.....

*Para Marília C. dos Santos, Rossana G. Salles
e Mercedes Classe Nunez, mulheres que
deram e dão sentido à minha vida.*

*In Memoriam: à D. Maria José Alvarenga dos
Santos, pela sabedoria e honestidade
transmitidas a mim.*

Aos mestres que me capacitaram para esta nova empreitada: Prof. Henrique, Prof. Juvino e Prof. Milton.

Ao Prof. Guilherme Algodoal de Melo, pela amizade, incentivo e ensino da língua grega.

AGRADECIMENTO

Ao meu mos maiorum: os Santos e os Colonnellis, começo e razão de tudo. À minha nova família: os Guimarães e os Salles, sem exceção. Aos Carvalhos, com muito amor e saudade, presentes em todas as fases de minha vida. Aos amigos dessa nova fase de minha vida: Rubens, Renato, Hallan, Aldaíldo, Tedson, Anderson e Karina, Simone, Pedro, Damiana, Ranieri, André, Harlon, Alcione, Hermes, Willi, Felipe, Diógenes e Cris. Aos amigos cuja saudade me castiga diariamente: Roberto, Germano, Karina, Anderson, Mari, Otávio, Júlio, Alexandre e Walmir.

Advertência

Todos os textos em grego, as marcações de página, coluna e linha no corpo desta dissertação foram extraídos da edição de Immanuel Bekker, para a Acadêmia de Berlim, publicada em 1831. Todas as traduções efetuadas no corpo desta dissertação foram traduzidas pelo autor e discutidas com o Prof. Dr. Juvino Alves Maia.

Resumo

O presente trabalho é um estudo referente aos conceitos de *poíesis*, *tékhne* e *mímesis* em Aristóteles, tendo em vista a análise da correlação que há entre esses conceitos no *corpus aristotelicum*. O conceito de *mímesis* em Aristóteles ocupa um lugar central na análise da dissertação, tendo sido analisado em conjunto com o conceito de *mímesis* em Platão, a fim de estabelecer relações e parâmetros com a *mímesis* aristotélica. No ponto de partida, revelou-se necessário abordar dois conceitos que subjazem ao conceito central da dissertação, são eles: a *poíesis* e a *tékhne*. O primeiro esclarece de que tipo de atividade é a atividade artística, considerada do ponto de vista do processo mental, material e técnico dessa atividade. O segundo conceito esclarece o tipo de *tékhne* que Aristóteles emprega na determinação da *mímesis*, diferenciando, dentre os diversos tipos de *tékhnai*, a única que pode ser considerada mimética. Por fim, o conceito de *mímesis* em Aristóteles demonstra uma amplitude em relação ao conceito de *mímesis* em Platão, afastando-se da limitação platônica imposta à concepção de *mímesis*, e revelando uma faceta criadora para atividade mimética em geral.

Palavras-chaves: *mímesis*, *poíesis*, *tékhne*, arte, Platão, Aristóteles.

Summary

This work is a study concerning to the concepts of *poiesis*, *tékhnē* and *mímesis* in Aristotle, alluding to the analysis of the correlation between these concepts in the *corpus aristotelicum*. The concept of *mímesis* in Aristotle occupies a central place in the dissertation analysis, having been analysed together with the concept of *mímesis* in Plato, in order to establish the relations and parameters with the Aristotelian *mímesis*. To start, it is necessary to mention two concepts that underlies the central concept of this dissertation; these are: the *poiesis* and the *tékhnē*. The first concept clarifies which kind it is the artistic activity, considering the viewpoint of the mental process, material and technical of this activity. The second concept clarifies which type of *tékhnē* Aristotle applies to determinate *mímesis*, differing between the diverse types of *tékhnai*, the only one that can be considered mimetic. Finally, the concept of *mímesis* in Aristotle shows an amplitude relating to the concept of *mímesis* in Plato, away from the platonic restrictions imposed on the conception of *mímesis*, revealing a creative aspect to the mimetic activity in general.

Key-words: *mímesis*, *poiesis*, *tékhnē*, art, Plato, Aristotle.

Sumário

Introdução.....	10
1. A <i>poíesis</i> no <i>corpus aristotelicum</i>.....	14
1.1 O sentido de <i>poíesis</i>	14
1.2 <i>Práxis</i> e <i>Poíesis</i>	16
1.3 Matéria e forma da <i>poíesis</i>	25
1.4 Ato e potência na <i>poíesis</i> aristotélica.....	26
1.5 A forma e a potência da <i>poíesis</i> aristotélica.....	32
1.6 Conceito de <i>poíesis</i> na Poética aristotélica.....	34
2. A <i>tékhne</i> no <i>corpus aristotelicum</i>.....	40
2.1 O sentido de <i>tékhne</i>	40
2.2 A <i>tékhne</i> na Física de Aristóteles.....	42
2.3 A <i>tékhne</i> na Ética a Nicômaco de Aristóteles.....	53
2.4 A <i>tékhne</i> na Metafísica de Aristóteles.....	61
2.5 A <i>tékhne</i> na Poética de Aristóteles.....	64
2.6 O sentido de <i>tékhne</i> em Aristóteles.....	66
3. A <i>mímesis</i> na filosofia grega antiga.....	69
3.1 O sentido comum de <i>mímesis</i>	69
3.2 A <i>mímesis</i> platônica.....	70
4. A <i>mímesis</i> criativa de Aristóteles.....	93
4.1 “A arte imita a natureza.”.....	93
4.2 A <i>mímesis congênita</i> em Aristóteles.....	96
4.3 A <i>mímesis</i> criativa em Aristóteles.....	104
Conclusão.....	114
Bibliografia.....	117

Introdução

No princípio, este trabalho tinha o propósito de efetuar uma análise a respeito do conceito de *mímesis* na *Poética* de Aristóteles. A análise desse conceito se restringiria aos aspectos que gravitam em torno dele apenas no âmbito da *Poética*. Contudo, logo de início, a sua definição se apresentava envolta em dificuldades que impediam a definição da *mímesis* a partir do contexto da *Poética*. Essas dificuldades se resumiam na falta de uma definição direta do termo *mímesis* nessa obra e na dependência ou interdependência desse conceito em relação aos outros conceitos, também ausentes da *Poética*, basilares para a sua compreensão. A partir dessa constatação, tornou-se necessário abordar outros textos do *corpus aristotelicum*, na tentativa de se delimitar quais conceitos poderiam fornecer uma base para a análise da idéia de *mímesis* no contexto da referida obra. Nessa busca, dois conceitos manifestaram suma importância para este projeto: o conceito de *poiesis* e o conceito de *tékhne*.

O conceito de *poiesis* se manifestou profícuo, para a definição da *mímesis*, a partir da idéia de processo que há para a *mímesis* cuja atividade, considerada como arte, revelava uma determinada forma de ação proveniente da relação entre seus elementos constituintes na atividade mimética. Dessa maneira, o estudo da *poiesis* demonstrou o âmbito próprio do produtor e do produto da arte em relação à sua atividade específica, na qual os conceitos de matéria e forma, ato e potência demonstravam com evidência toda possibilidade que há em uma atividade mimética. Contudo, a definição de *poiesis* não está expressa na *Poética*, constando apenas algumas breves alusões a esse conceito na referida obra. Assim, a necessidade de abordar outras obras do *corpus*

aristotelicum se fez proeminente, de maneira que o conceito apenas cintilava, no restante das obras aristotélicas, em exemplos indiretos provenientes da análise de outros conceitos ali apresentados, instaurando, portanto, outra dificuldade frente à definição do conceito de *poiesis*.

De outro lado, havia o conceito de *tékhne* cujo significado na cultura grega clássica era por demasiado amplo; contudo, esse conceito justificava, considerada como ponte, a ligação entre a idéia de processo, desencadeada pela definição de *poiesis*, e a atividade artística em geral, dentre elas a mimética. A ponte, que esse conceito efetuava, possibilitava esclarecer que tipo de *poiesis* e conseqüentemente que tipo de *tékhne* está em jogo numa atividade do tipo mimética. Com a definição da *tékhne*, tornou-se possível, então, distinguir dentre tantas *tékhnai* a única que envolveria o conceito de *mímesis*.

E foi justamente dessa maneira que este trabalho se configurou, tendo na primeira parte de sua pesquisa o desenvolvimento dos conceitos de *poiesis* e *tékhne*, que abrem, de forma que, a possibilidade do entendimento da *mímesis*. Nessa última parte do trabalho, o conceito de *mímesis* foi elaborado a partir de um confronto entre duas esferas filosóficas, por vezes com argumentos semelhantes, de Platão e Aristóteles. Desse confronto, pode-se notar que a *mímesis* na filosofia grega clássica contém uma configuração muito próxima entre os dois pensadores, tendo inclusive muitos pontos em comum na definição da *mímesis*. A fecundidade do conceito de *mímesis* na filosofia é tão ampla que envolve questões relativas à política, à arte, ao conhecimento, enfim, está presente em quase todas as atividades humanas.

Aparte da definição deste trabalho, o leitor atento poderá estranhar a falta de uma bibliografia moderna e antiga, especializada nesses conceitos, no corpo deste trabalho. E seria justo que estranhasse, pois a ausência de citações a respeito dos comentadores modernos e antigos no corpo da obra é total. Embora as leituras modernas, como se poderá verificar na bibliografia, não estejam de todo ausentes, contudo elas nunca aparecerão para justificar o texto grego que neste

trabalho é abordado de modo frontal, tendo neste trabalho o lema: “*deixar o texto falar*”¹, cujo significado forte é ir ao texto mesmo e, em atitude contemplativa, entendê-lo a partir de si mesmo, sem mediadores, tendo como suporte inicial apenas a língua grega. A pretensão de tal exercício pode parecer perigosa, se isolada do contexto da obra dentro do *corpus* e da obra do filósofo em sua cultura, mas os ganhos superam os riscos, pois em muitas passagens o texto por si só esclarece o leitor de forma tão clara que se torna impossível não usufruir de tal luminosidade em que se apresenta. Embora seja necessário frisar que, se houver algum malogro neste método e em suas conseqüentes afirmações, o leitor o denunciaria, pois não haverá um ponto sequer aludido neste trabalho que não esteja contido no fragmento apresentado, e todas as outras afirmações são afirmações tácitas tanto em relação à cultura quanto em relação à obra, não apresentando nenhum prejuízo frente às análises propostas nesse empreendimento.

Quanto à possibilidade de abordagem do texto em estado puro² é uma prática que envolve o filólogo e o filósofo em estado de origem, ou seja, numa busca através das fontes e das origens dos textos gregos cuja prática inexaurível de interpretação nos dá sempre novos fôlegos. Essa prática foi expressa, com tamanha lucidez, por Lívio Rossetti (2006: pg. 244) cuja longa citação vale a pena ser lida:

Note-se, para começar, que os documentos podem ser estudados tanto por aquilo que pretendem ser (e por aquilo que se pretendeu colocar por escrito no momento de redigi-los) quanto por aquilo que fazem vislumbrar, e que, talvez apenas involuntariamente, trazem à luz ou atestam. Por isso, este nível ulterior da investigação divide-se em dois percursos bem diferenciados:

- Um consiste na tentativa de prestar contas daquilo que dado documento ou grupo de documentos pretendeu ilustrar e precisar, o que conduz à especificidade categorial do estudo (pela qual se buscará penetrar na comicidade de uma comédia,

¹ Este lema sempre foi repetido insistentemente pelos meus mestres em língua grega, todos sem exceção adotam tal postura diante do texto grego.

² Não me refiro aqui à possibilidade de cotejamento das fontes como papyrus e codex, mas do texto mesmo, estabelecido por filólogos e filósofos durante a tradição e história desses textos.

no conteúdo matemático de um texto de matemática ou se procederá à análise doutrinal de um texto filosófico);

- o outro consiste e esquadrihar um texto ou um grupo de textos à procura de algo que não constitui exatamente a sua especificidade [...], mas que em todo caso esteja em condições de oferecer um vislumbre sobre horizontes categoriais diversos daquele em que o texto propriamente se enquadra.

A partir desse apontamento, é possível entender o que subjaz esta dissertação, pois em primeiro lugar, quando analisou-se os conceitos de *poiesis* e *tékhne*, nunca a definição desses conceitos apareceu por aquilo que Aristóteles pretendia demonstrar, porque os conceitos analisados por ele não eram os conceitos em questão para este trabalho, mas outros conceitos que, na ânsia de definição por parte do estagirita, deixavam vislumbrar em suas analogias os conceitos abordados neste trabalho. Assim, a primeira parte deste trabalho é devedora desse nível de abordagem de um texto antigo, em que uma interpretação oblíqua traz a lume o emprego de certos conceitos, verbos e afirmações que não são o objetivo direto do tratado e nem da passagem em questão.

Um pouco diferente foi a abordagem da segunda parte deste trabalho, pois o conceito ali analisado aparece, não como o centro da argumentação da obra ou da passagem, mas pelo menos com definições mais claras de seus conceitos, em que a idéia em questão está intimamente ligada ao conceito abordado, por vezes, a passagem aborda frontalmente o conceito em questão e, nesse caso, a passagem foi desdobrada em diversas fases e compreensões ali latentes.

Portanto, é preciso concluir com o seguinte raciocínio: pois se esse método de trabalho não apresenta nenhuma “*base teórica*” da maneira como se convencionou chamar hodiernamente os autores que nos possibilitam um diálogo com as matérias em questão, é porque me parece que o estudo das Letras Clássicas possibilita ao estudante ir à fonte das mesmas afirmações desses autores, com as quais comumente nos utilizamos para a constituição da “*base teórica*”, também brotaram dessa mesma fonte, e nesse sentido, é necessário concluir que a fertilidade desse solo é produzida pelo mesmo regato.

1

A poíesis no corpus aristotelicum

1.1 O sentido de *poíesis*.

Pode-se deparar, no *corpus aristotelicum*, com diversas aparições da palavra *poíesis* (ποίησις) que, de um modo geral, seriam bem traduzidas pela palavra portuguesa *produção*. No entanto, essa palavra grega possui outras possibilidades semânticas, como: fabricação, ação, criação *Poética*, etc., e, segundo essas acepções, nota-se claramente a idéia de um processo de produção: seja de uma poesia, de um sapato, ou qualquer outro objeto resultante dessa atividade. Com efeito, essa palavra em grego é definida como um substantivo abstrato cuja marca de sua atividade é expressa pelo sufixo -σις³ que impõe a idéia de ação à palavra.

Devem-se considerar também outras derivações da mesma raiz, como a palavra ποιητός cujo sufixo -τός é formador de adjetivos verbais que em português, poder-se-ia traduzir pelas palavras com sufixo -vel, e em latim por -bilis. O significado das palavras provenientes desses sufixos é o mesmo: “o que é possível de”. Portanto, poder-se-ia aproximar *poietós* (ποιητός) do significado de “produzível”, levando-se em consideração a idéia de potencialidade que há no termo “produzível”, pois nesse termo já é possível denotar o significado de algo produzido conforme

³ Em grego dispomos de vários sufixos, infixos e prefixos; há dois sufixos que incidem sobre o tema verbal puro, o aoristo, sendo muito numerosos nas obras de Platão e Aristóteles, são eles: de um lado -σις o nome da ação; de outro -μα o resultado da ação.

alguma arte ou técnica. Contudo, deve-se levar em conta que há uma evolução metafórica natural para todas as palavras, levando em consideração que a metáfora é um processo de transporte de significados para outros significantes. Dessa maneira para *poietós* (ποιητός) não é difícil encontrar outras traduções atestadas pelos dicionários: como “feito”, “bem feito”, “criado”, “fabricado”⁴, nas quais se denota também o sentido de algo produzido. Outra palavra do mesmo campo semântico é *poíema* (ποίημα), cujo significado é o resultado da ação de produzir;⁵ tendo em vista esse significado, essa palavra é comumente traduzida por “objeto fabricado”, “obra”, “poema”. Nesse caso, percebe-se diretamente que *poíema* é o produto proveniente de uma produção. Essas delimitações de significado, contudo, não devem ser tomadas de modo inflexível, porque ora o termo *poietós* recebe o significado de *poíema*, ora acontece o contrário. Por vezes, ainda, *poiesis* toma completamente o significado de *poíema*, passando a designar poesia de modo geral.

Em português, há o termo poesia, cujo significado pode ser “escrever em verso”, mas também “inspiração”, “entusiasmo”, tendo também poema que tem o significado de “obra em verso”⁶; não é atestada, contudo, nenhuma palavra equivalente para *poiesis*, para significar o ato de produzir. Logo, a junção da idéia de produção com a de poesia, em português, afigura-se-nos estranha, porque a idéia correspondente para poesia está em torno do verbo criar, de maneira que a *poiesis* estaria excluída do campo semântico da produção. Todavia, o contexto grego poderá ser esclarecido, a fim de se evitar mal-entendidos. De forma que, tomarei produção e criação por sinônimos, para representarem a palavra *poiesis*. Cabe, ainda, observar certa relação que há entre o verbo ποιέω que significa “produzir”, “fabricar” e “criar” e o adjetivo de qualidade ποιός.

⁴ Esses significados podem ser encontrados nas respectivas entradas lexicais dos termos nos dicionários: *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, de Pierre Chantraine e *Le grand dictionnaire grec-français*, de Anatole Bailly.

⁵ Em uma passagem da Física, Aristóteles afirma uma importante definição: Ἀναγκαῖον γὰρ ἕως εἶναί τινα ἐνέργειαν τοῦ ποιητικοῦ καὶ τοῦ παθητικοῦ· τὸ μὲν δὴ ποίησις, τὸ δὲ πάθησις, ἔργον δὲ καὶ τέλος τοῦ μὲν ποίημα, τοῦ δὲ πάθος. “Pois, é igualmente necessário haver certa atividade de produção e de afecção; por um lado, então, há a produção, por outro, a afecção, e a obra e a finalidade da produção, por um lado, é o produto; por outro lado, a obra e o fim da afecção é o sofrimento.” (Física, 202, a, 22).

⁶ Todos os significados foram extraídos do Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª. edição, 1ª. impressão da Editora Positivo, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

Segundo Chantraine, “ποιέω é geralmente considerado como um denominativo saído de um *ποιός, mas esse *ποιός não é atestado e não figura senão nos compostos dos tipos κλινοποιός, λογοποιός, etc.”⁷ Conforme Chantraine, pode-se inferir dessas afirmações que há uma relação de *poiéo* com a qualidade, ou seja, a ação representada por *poiéo* imprime uma qualidade na matéria sob a qual ela se dá.

A partir dessas considerações, é possível perceber as dimensões que *poésis* possui com os demais derivados de sua raiz e junto ao correspondente significado verbal. Com efeito, deve-se ampliar essa análise a partir do *corpus aristotelicum*, a fim de que se possa delimitar o significado de *poésis*, para esclarecer que tipo de atividade ela representa e qual o seu estatuto dentro da *Poética*.

1.2 Práxis e Poésis.

Inúmeras são as pesquisas a respeito da *poésis* e há ainda certa vacilação sobre esse conceito; contudo, de maneira geral, pode-se utilizar as distinções entre *poésis* e *práxis* presentes no *corpus aristotelicum*, para ressaltar o significado de *poésis*, pois não há nenhuma definição de *poésis* nem de *práxis* por si mesma em toda obra aristotélica; contudo através da evocação desses termos eles podem ser definidos analogicamente um a partir do outro.

Em primeiro lugar, é necessário fazer algumas observações a respeito da alma, antes de se tentar definir os conceitos de *práxis* e *poésis*, pois cada parte da alma possui determinados objetos com os quais ela se relaciona, por isso é necessário delimitar qual parte da alma relaciona-se com as atividades práticas e produtivas. Dessa maneira, Aristóteles afirma haver duas excelências da alma: uma relativa ao caráter (ἦθος); outra relativa ao pensamento (διάνοια). No interior da alma, ainda,

⁷ Ποιέω est généralement considéré comme un dénomatif issu d'un *ποιός, mais ce *ποιός n'est pas attesté et ne figure que dans les composés du type κλινοποιός, λογοποιός, etc. Dictionnaire etymologique de la langue grecque, Chantraine, Pierre (1968, p.923).

há outra divisão para Aristóteles: uma com princípio racional, outra privada de razão. Na parte racional da alma subsiste ainda outra diferença: onde, por meio de uma delas, contempla-se os princípios que são imutáveis ou que não podem ser de outra maneira (αἱ ἀρχαὶ μὴ ἐνδέχονται ἄλλως ἔχειν); e, por meio da outra parte, contempla-se os princípios que podem ser de outra maneira (ἐν δέ ᾧ τὰ ἐνδεχόμενα). A parte da alma que contempla os princípios imutáveis, Aristóteles a denomina de científica; quanto à outra, Aristóteles a denomina de calculadora, relacionando-a com a deliberação. Pois, delibera-se ou calcula-se a partir de coisas variáveis, e a partir do uso dessa parte da alma, concebe-se um princípio racional para as coisas variáveis.

Essa divisão da alma pode, de modo geral, ser definida da seguinte maneira: de um lado há o intelecto contemplativo que tem por objeto apenas os princípios imutáveis; de outro lado há o intelecto prático ou produtivo que contempla os princípios variáveis, estabelecendo assim um princípio racional para as coisas variáveis, e tendo, ainda, a deliberação em vista de uma finalidade ou de uma produção qualquer. Percebe-se, então, que o intelecto prático e o produtivo se relacionam com os mesmos objetos, os objetos variáveis. Tanto a produção quanto a ação possuem a mesma origem, o homem. Essas atividades são consideradas atividades humanas, que possuem como fonte de geração, o homem, pois elas diferem dos processos naturais que podem ser gerados tanto de modo contingente quanto de modo necessário. Esse último se relaciona com o objeto da ciência. Assim, Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, conclui que “o princípio da ação, portanto, é a escolha — de onde há movimento, mas não a finalidade — e o desejo e a razão são o princípio da escolha em vista de algo”⁸. Diante da conclusão do estagirita, infere-se que só a partir de uma escolha do intelecto prático, cujo princípio é o desejo e a razão, o agente pode mover-se em vista de algo, ou seja, agir em vista de um fim. E nesse sentido, compreende-se que a escolha é um princípio racional cuja atividade produz apenas o movimento, mas não a sua finalidade, pois o princípio racional e desiderativo do homem comandam a ação em vista de algo. Apesar dessas afirmações na referida

⁸ Πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις· ὅθεν ἡ κίνησις ἀλλ’ οὐχ οὐδ’ ἔνεκα-προαιρέσεως δέ ὄρεξις καὶ λόγος ὁ ἔνεκά τινος. (*Ética a Nicômaco* 1139 b 33).

passagem, Aristóteles não usa *poiesis*, mas apenas *práxis*. Poder-se-ia constituir um agravante para análise a falta desse termo, porque o processo da *poiesis* estaria excluído dessa atividade citada; mas logo em seguida, Aristóteles afirma que:

Esse (intelecto prático), pois, comanda também a produção, pois, todo produtor produz em vista de algo, e o produto não é um fim absoluto (mas em relação a algo e de algo), contudo, a ação é um fim absoluto, pois, a boa ação é um fim, e o desejo dele.⁹

Há nessa passagem a identificação das duas atividades como processos ligados ao intelecto que é prático e também produtivo. Mas, ocorre uma disjunção em relação à finalidade de cada uma delas, pois o produto gerado pela *poiesis* não é imanente ao seu processo de produção, e só pode ser produzido em vista de uma finalidade que não resida no próprio ato de produção. Dessa maneira uma casa produzida é diferente da ação que a produz, e em vista disso, o produto desse processo possui por finalidade o uso, diferente do fim da ação produtiva que tem por finalidade a geração de seu produto. Desse modo é preciso esclarecer que há duas finalidades no interior da *poiesis*: uma em relação à *poiesis* cuja finalidade é a obra; outra em relação à obra decorrente da *poiesis* cuja finalidade é o uso. Por outro lado, a ação prática tem uma finalidade absoluta, porque ela se realiza de uma vez, tendo o seu produto imanente à sua atividade, pois, quando se age em vista de um determinado fim, esse está imanente na própria ação. Assim, a semelhança entre as ações se restringe apenas ao contexto do intelecto que é o mesmo para as duas atividades, mas diferem em seus produtos, respectivamente: ποιητὸν e πρακτόν. Na *Ética Eudemo*, há uma distinção similar, onde Aristóteles afirma:

⁹ Αὕτη γὰρ καὶ τῆς ποιητικῆς ἄρχει ἔνεκα γάρ του ποιεῖ πᾶς ὁ ποιῶν, καὶ οὐ τέλος ἀπλῶς (ἀλλὰ πρὸς τι καὶ τινός) τὸ ποιητὸν, ἀλλὰ τὸ πρακτόν· ἢ γὰρ εὐπραξία τέλος, ἢ δ' ὄρεξις τούτου. (*Ética a Nicômaco* 1139 b 1-ss).

Mas, a obra é dita de duas maneiras. De umas, pois, a obra é alguma outra coisa além da utilização (da capacidade), tal como a casa é diferente (da capacidade) da arte de construir, mas não da construção e a saúde é diferente da arte médica, mas não da cura nem da medicação; de outras, a utilização (da capacidade) é a obra, como a visão é do ver e a contemplação é da ciência matemática.¹⁰

Em primeiro lugar, o contexto dessa passagem se refere ao uso da capacidade (ἐξίς) humana de reflexão ou produção. De forma que, Aristóteles menciona que, sobre o ponto de vista da obra, ela pode ser tomada em duas acepções: na primeira delas, o texto identifica a obra com o ato de construir; mas, não com a arte da construção que é a capacidade humana de construção. Logo, a obra resulta em algo diferente do uso da capacidade humana; na segunda delas, obra e capacidade são a mesma coisa, pois a visão é a mesma coisa que a capacidade de ver, pois podem ser identificados concomitantemente na atividade visual. Por outro lado, deve-se ressaltar que em ambos os processos não aparece nem o termo *poiesis* nem o termo *práxis*, porém é possível identificar que há uma atividade cujo processo exterioriza uma obra; enquanto que em outra obra e atividade são a mesma coisa. Poder-se-ia, então, identificá-las de acordo com a *poiesis* as atividades que são do domínio da arte, porque os exemplos fornecidos por Aristóteles são exemplos de *poiesis*; por outro lado, identifica-se a visão com a *práxis* cuja obra é imanente ao seu processo.

Por isso, deve-se observar que nas duas éticas de Aristóteles a obra desses processos pode ser diferenciada a partir da atividade de cada uma delas, pois na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define a finalidade de cada uma a partir de suas atividades: “parece que há certa diferença das finalidades: pois, umas são atividades; outras são certas obras além dessas.”¹¹ O texto traz a mesma preposição “além” (παρὰ) que há na passagem supra, a fim de expressar as obras ou as finalidades geradas além de determinada atividade. De forma que, o centro dessas afirmações demonstra que as

¹⁰ Ἀλλὰ τὸ ἔργον λέγεται διχῶς. τῶν μὲν γὰρ ἔστιν ἕτερόν τι τὸ ἔργον παρὰ τὴν χρῆσιν, οἷον οἰκοδομικῆς οἰκία ἀλλ’ οὐκ οἰκοδόμησις καὶ ἰατρικῆς ὑγίεια ἀλλ’ οὐχ ὑγίανσις οὐδ’ ἰατρεισις, τῶν δ’ ἡ χρῆσις ἔργον, οἷον ὄψεως ὄρασις καὶ μαθηματικῆς ἐπιστήμης θεωρία. (Ética Eudemo 1219 a 13-ss).

¹¹ Διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γὰρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δέ παρ’ αὐτὰς ἔργα τινά. (Ética a Nicômaco 1094 a 3-ss).

atividades *Poéticas* e práticas possuem não só obras, mas também atividades diversas, de maneira que a diferença é levemente deslocada da obra para a atividade, afirmando que há certo tipo de atividade imanente a sua obra, e outra cuja obra está além de sua atividade. Com efeito, a *práxis* é um tipo de ação que pode ser vista de algo, porém apenas como atividade pura (ἐνέργεια), não gerando nenhuma obra além de si mesma; e a *poiesis* é a ação que gera algo outro além de sua atividade, gerando um produto diferente dela mesma.

Essas análises extraídas das éticas aristotélicas estão intrinsecamente ligadas à ação ético-política que são atividades concernentes ao mundo humano. No entanto essas atividades se fundamentam em uma distinção ontológica entre o movimento (κίνησις) e a atividade (ἐνέργεια) que por sua vez na imanência ou na transcendência do fim em relação a essas atividades. Dessa maneira, é preciso se recorrer a uma passagem na *Metafísica*, cujo argumento centra-se no processo das ações. Assim, Aristóteles afirma:

Uma vez que das ações cujo limite nenhuma é fim; mas ações em torno de um fim, como o emagrecer ou a magreza, e essas, quando se emagrece, de algum modo estão em movimento, e o movimento não está submisso em vista daqueles (fins), e esses movimentos não são ação ou pelo menos não uma ação completa (pois, não há fim). Mas aquela atividade pelo que existe um fim é também ação, como, vê e ao mesmo tempo viu, pensa e ao mesmo tempo pensou, e entende e ao mesmo tempo entendeu, mas não aprende e ao mesmo tempo aprendeu, nem cura e está curado.¹²

Conforme o texto acima, causa-nos um pouco de estranheza o fato de Aristóteles chamar todos os movimentos de ação em um primeiro momento, e em seguida renegá-los a rubrica de ação

¹² Ἐπεὶ δὲ τῶν πράξεων ὧν ἔστι πέρασ οὐδεμία τέλος ἀλλὰ τῶν περὶ τὸ τέλος, οἷον τὸ ἰσχυαίνειν ἢ ἰσχυασία [αὐτό], αὐτὰ δὲ ὅταν ἰσχυαίνῃ οὕτως ἔστιν ἐν κινήσει, μὴ ὑπάρχοντα ὧν ἕνεκα ἢ κίνησις, οὐκ ἔστι ταῦτα πράξις ἢ οὐ τελεία γε (οὐ γὰρ τέλος): ἀλλ' ἐκείνη <ἢ> ἐνυπάρχει τὸ τέλος καὶ [ἢ] πράξις. οἷον ὄρα ἅμα <καὶ ἐώρακε,> καὶ φρονεῖ <καὶ πεφρόνηκε,> καὶ νοεῖ καὶ νενόηκεν, ἀλλ' οὐ μανθάνει καὶ μεμάθηκεν οὐδ' ὑγιάζεται καὶ ὑγιάσται εὖ ζῆ καὶ εὖ ἔζηκεν ἅμα, καὶ εὐδαιμονεῖ καὶ εὐδαιμόνηκεν. (Metafísica 1043 b 18).

completa. Admito que essa passagem seja de difícil interpretação; inclusive esse trecho não figura na maioria dos manuscritos, apenas em um manuscrito recente: laurentianus, 87, 12, séc. XII. Mas, isso não deve constituir obstáculo para a análise, pois nitidamente Aristóteles distingue dois tipos de ações: uma possuindo limite (πέρας); outra que possui fim (τέλος). Por outro lado, não é feita nenhuma alusão à *poiesis* nesse trecho por Aristóteles, de maneira que só subsiste uma diferença no interior de *práxis*. Assim, o exemplo para demonstrar o movimento (κίνησις) é fornecido pelo movimento natural de um corpo cujo fim não lhe é imanente, mas é um movimento que ocorre em torno de um fim (περὶ τὸ τέλος), ou seja, o fim que lhe é imposto é exterior à ação. De forma que, no processo de emagrecimento, o emagrecer e o emagrecimento são ações que levam algum tempo para se concluírem, e uma vez que o processo de emagrecimento atinja o fim, essas ações cessam imediatamente. Em vista disso, Aristóteles as classifica como movimentos, porque são inacabadas, ou, pelo menos, imperfeitas.

Por outro lado, as ações que possuem um fim imanente, são chamadas de completas ou perfeitas (τελεία), pois elas possuem um fim imanente à sua própria atividade. De maneira que Aristóteles passa a enumerar diversos tipos de ações, onde a finalidade se dá ao mesmo tempo (ἄμα) em que a ação ocorre. Aristóteles, então, demonstra o significado dessa ação a partir de aspectos verbais que expressam uma ação perfeita, utilizando-se desses aspectos para evidenciar a imanência da obra à atividade, de sorte que o estagirita os organiza na ordem infectum-perfectum¹³. Assim, o infectum marca a ação enquanto desenvolvimento, como no exemplo do trecho acima *vê* (ὄρᾱ) cuja atividade é inacabada; por outro lado, o outro verbo que completa o par verbal é “já viu” (ἔώρακε) cujo aspecto é o perfectum que marca uma ação completa, acabada, tendo ainda a noção de estado.

¹³ Há para o infectum a seguinte definição: “É o ato verbal que começou e está em movimento, na sua realização, em pleno processamento. Pode conter a idéia de hábito, iteração, freqüência, desdobramento, amplificação; pode dar a idéia de início do processo verbal e também da continuidade. Pode ser presente ou passado (imperfeito)”. Para o perfectum: “É o ato acabado. Perfeito. É o resultado presente de um ato que terminou. Sem conotação espacial nem temporal externa ou delimitada. [...] É o ato verbal que está completo e cujo resultado perdura até agora”. Nesta obra, *Língua Grega*, de Henrique Murachco, há uma definição apurada acerca dos aspectos verbais. Murachco (2003, p. 226, 239).

Ora, visualiza-se a ação completa de uma vez só, como o exemplo sobre a visão, pois no momento em que se vê algo, este algo já é visto, de maneira que a ação se processa em um conjunto fechado. Constituindo um processo perfeito (τέλειος).

Logo após essas definições, o Estagirita conclui que é preciso chamar uns de movimento, outros de atividades, ou atos, segundo a nomenclatura adotada pelos tradutores da *Metafísica*. De forma que, são enumeradas diversas ações que não são completas, como a edificação, o aprendizado, entre outras, pois é impossível aprender e ter aprendido, ou estar construindo e ter construído. Com efeito, todo movimento é imperfeito, visto que não possui em seu processo o fim, o que o diferencia de uma atividade que tem em seu processo a sua finalidade.

Mesmo após essa diferenciação há muitos pontos obscuros, visto que novamente em nenhum momento Aristóteles se utiliza do termo *poiesis* para descrever processos cuja finalidade não lhe é imanente; mas, nos exemplos citados ele se utiliza do processo de construção, que é exemplo clássico de *poiesis*. Na mesma passagem, ainda, precisamente na linha 1048, b 19, o Estagirita não diz que a atividade se dá em *vista de um fim*, o que constituiria um caso de *poiesis*; mas, ele diz em torno de um fim (περὶ τὸ τέλος), o que constitui alguma diferença, visto que a expressão *em vista de algo* é entendida como um fim resultante de um processo, possuindo a idéia de um fim em torno do qual a ação gravita. Não se trata, porém, em nenhum momento do caso de *poiesis*, mas de classes de *práxis*, uma perfeita, outra imperfeita, ressaltando dois tipos de processos pelos quais as *práxeis* são possíveis, e um processo é o movimento (κίνησις) cuja característica é não possuir um processo acabado, perfeito; e o outro processo é uma atividade (ἐνέργεια) perfeita, completa. Portanto, é forçoso concluir que Aristóteles nessa passagem somente define a *práxis*; mas, não obsta a possibilidade de que o movimento também seja aplicado a *poiesis*, pois corresponde exatamente ao tipo de atividade *poiética*.

Constata-se por outro lado, que no livro X da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles, ao investigar a natureza do prazer (ἡδονή), traz para sua investigação uma distinção parecida com a que ele faz na

Metafísica entre o movimento e a atividade completa, a fim de demonstrar a que tipo de processo o prazer está vinculado. Aristóteles, nessa passagem, o identifica com a “visão que parece ser completa durante qualquer tempo: porque não há falta de nenhuma coisa que, tendo sido gerada depois, finalizará sua forma.”¹⁴ Nesse trecho, há a identificação da visão como um processo completo, ou seja, em nenhum tempo do processo visual haverá adição de algo para completar sua atividade, constituindo um processo análogo às atividades dos processos na *Metafísica*, pois nessa passagem há a citação do termo *téleia* como processo completo sem a adição de elementos posteriores. Abre-se, então, a possibilidade de aproximar esse significado completo do termo *práxis*, pois não só o exemplo é o mesmo empregado nas passagens, como também a definição que há para ambos de ação completa. A definição do conceito, ainda, pela perspectiva da execução do processo, podendo-se lhes atribuir o conceito de atividade (*ἐνέργεια*), pois é o único processo que pode ser completo em relação ao seu objeto, cuja relação é de imanência à atividade.

Por outro lado, há uma passagem que pode esclarecer esse ponto, como afirma Aristóteles na *Ética a Nicômaco*:

Porque, (o prazer) não é movimento, pois todo movimento está em um (determinado) tempo e segundo algum fim, como a arte de construir, e (movimento é) completo quando se produz o que é visado, ou então durante todo tempo (de produção) ou no último tempo (da produção). Mas, nas demais partes do tempo e em (algum) tempo da produção os movimentos são incompletos, e são movimentos diferentes no aspecto do conjunto e diferentes uns dos outros. Pois, a junção das pedras é diferente das canceluras da coluna, e essas da produção do templo.¹⁵

¹⁴ Δοκεῖ γὰρ ἡ μὲν ὄρασις καθ' ὄντινον χρόνον τελεία εἶναι· οὐ γὰρ ἐστὶν ἐνδεὴς οὐδενὸς ὁ εἰς ὕστερον γινόμενον τελειώσει αὐτῆς τὸ εἶδος· (Ética a Nicômaco 1174, a 13-ss).

¹⁵ Διόπερ οὐδὲ κίνησις ἐστὶν· ἐν χρόνῳ γὰρ πᾶσα κίνησις καὶ τέλος τινός, οἷον ἡ οἰκοδομική, καὶ τελεία ὅταν ποιήσῃ οὐ ἐφίεται· ἢ ἐν ἅπαντι δὴ τῷ χρόνῳ ἢ τούτῳ· ἐν δὲ τοῖς μέρεσι καὶ τῷ χρόνῳ πᾶσαι ἀτελεῖς, καὶ ἕτεραι τῷ εἶδει τῆς ὅλης καὶ ἀλλήλων· ἢ γὰρ τῶν λίθων σύνθεσις ἕτερα τῆς τοῦ κίονος ῥαβδώσεως, καὶ αὗται τῆς τοῦ ναοῦ ποιήσεως· (Ética a Nicômaco 1174, a 19-ss).

A partir dessa passagem, é possível definir o outro par formado pela idéia de processo e ação, isto é, daqueles pares que não há atividade imanente ao processo. A *poiesis*, representada pelo processo de construção, é definida, portanto, como um movimento (*κίνησις*), e esse movimento é um processo — como já está claro — cuja finalidade não lhe é imanente. Nesse caso, há uma inovação, pois se pode ainda verificar que há a possibilidade da existência de diversos fins nesse movimento, porque cada movimento, sendo incompleto, possui fins diferentes do todo do seu processo, pois na construção de um templo, por exemplo, há diversos movimentos na construção, cada um desses movimentos possui uma finalidade imediata e própria, e todas essas finalidades são em vista do último fim da produção que é o templo. Portanto, pode-se justificar a diferença entre *poiesis* e *praxis*, não somente quanto ao fim de cada ação, mas também em relação aos seus respectivos processos, consoante essas diferenças, Aristóteles conclui na *Ética a Nicômaco*: “*poiesis* e *praxis* são diferentes (provamos a respeito deles também em discursos exotéricos) [...]. Porque nenhuma coisa está envolvida de ambos os lados: pois, nem a *praxis* é *poiesis*, nem a *poiesis* é *praxis*.¹⁶”

A partir dessa constatação da idéia de disjunção completa entre *praxis* e *poiesis*, abre-se caminho para a definição de *poiesis* em relação aos seus processos que podem ser definidos de acordo com uma passagem da *Metafísica*, onde há uma definição de hábito: Aristóteles fornece como exemplo a definição de *poiesis*: “o hábito é dito de uma maneira como certa atividade do que possui e do que é possuído, como certa ação ou movimento (pois, quando de um lado se produz (algo), de outro lado, algo é produzido, há entre esses movimentos a *poiesis*).”¹⁷ Portanto, pode-se finalizar o conceito de *poiesis* como o movimento que se dá na produção de determinada coisa, pois, de fato,

¹⁶ “Ἐτερον δ’ ἐστὶ ποιήσις καὶ πράξις (πιστεύομεν δὲ περὶ αὐτῶν καὶ τοῖς ἐξωτερικοῖς λόγοις): [...] διὸ οὐδὲ περιέχεται ὑπ’ ἀλλήλων· οὔτε γὰρ ἡ πράξις ποιήσις οὔτε ἡ ποιήσις πράξις ἐστίν. (Ética a Nicômaco 1140, a 3-ss).

¹⁷ “Ἐξίς δὲ λέγεται ἓνα μὲν τρόπον οἷον ἐνέργειά τις τοῦ ἔχοντος καὶ ἐχομένου, ὥσπερ πράξις τις ἢ κίνησις (ὅταν γὰρ τὸ μὲν ποιῆ τὸ δὲ ποιῆται, ἔστι ποιήσις μεταξύ [...]). (Metafísica 1022, b 4-ss).

no movimento produtor alguém produz algo e algo é produzido; contudo, não há separação entre produzir e ser produzido; tendo em vista que é somente o processo de produção ou do ponto de vista do agente ou paciente da atividade. E a *poiesis* compreende ao mesmo tempo as duas perspectivas da produção, tomada como produção em movimento, isto é, ato puro de produção.

A partir dessas considerações, é necessário definir a *poiesis* como a produção de algo qualquer que difira de seu produtor, sendo necessário que o produtor e o produto estejam em contato pelo mesmo movimento de produção. Nesse contexto, a *poiesis* não é privilégio nem do agente nem do paciente, mas decorre a interação de ambos em vista de algum fim. A partir dessas considerações, outro tipo de análise a respeito de *poiesis* deve ser feita, pois ela aprofunda a relação da matéria com a forma no ato da produção, o que completaria o desenvolvimento do conceito apresentado até agora.

1.3 Matéria e forma da *poiesis*.

Partindo do ponto de vista da obra em seu acabamento, há a necessidade de compreender quais elementos, para Aristóteles, estão subjacentes em uma obra, a fim de que se possa definir o processo de produção de uma determinada obra cujo processo é denominado *poiesis*. Desse modo, nos elementos constitutivos de qualquer coisa existente estão presentes matéria e forma, de maneira que quando se vê uma obra de arte qualquer, não se pensa sobre sua produção, mas apenas se contempla a obra como obra, ou seja, o resultado final da *poiesis*: o *poíema* (ποίημα). Determinar, então, os elementos da *poiesis* é demonstrar a gênese da obra, isto é, do *poíema* que representa o acabamento do processo da *poiesis*.

Contudo, mesmo que os elementos de qualquer substância existente possam ser compreendidos como matéria e forma, há que se definir a relação móvel que há entre esses elementos, a fim de que se possa delimitar um a partir do outro, porque a forma não possui uma

evidência sensível tão clara como a da matéria das coisas naturais, “de maneira que há a natureza e, tentar demonstrá-la é ridículo.”¹⁸. Assim, partir-se-á da evidência da matéria até haver condições para a demonstração da forma. No entanto, deve-se definir a relação móvel entre esses elementos que serão expostos a partir do par de conceitos aristotélicos: o ato (ἡ ἐνέργεια) e a potência (ἡ δύναμις).

1.4 Ato e potência na *poiesis* aristotélica.

Para Aristóteles, há muitas maneiras de se dizer o ser das coisas. Uma das maneiras que ele desenvolve para efetuar essa abordagem envolve a criação de alguns conceitos: o ato, a potência e a enteléquia. Não obstante, a questão do “ser” ser considerada a partir de uma idéia de imobilismo, todos esses conceitos envolvem certo tipo de movimento, podendo ser aplicados também às coisas imóveis. A definição desses conceitos está particularmente centrada na *Metafísica*, principalmente no livro IX. Antes, é necessário ressaltar que o conceito de ato, porém, não possui uma definição separada da noção de potência que é amplamente desenvolvida nesse livro, de tal modo que a definição do conceito de ato também envolve o de potência.

A potência e o ato também podem ser ditos de diversas maneiras. No caso da potência, pode-se dizer que há muitas relações potenciais por homonímia; contudo, todas elas podem ser reunidas como espécie, por assim dizer, a potência primeira. Essa potência primeira, sendo a espécie da potência, possui um princípio de mudança de uma coisa em relação a si mesma ou em relação a outra coisa. A partir disso, pode-se dizer que há uma potência passiva que é uma capacidade que algo tem de ser paciente de uma mudança, sob o efeito de outra coisa ou em si mesma. Por outro lado, há uma potência que é certa “resistência frente à mudança”, ou melhor,

¹⁸ Ὡς δ' ἔστιν ἡ φύσις, πειρᾶσθαι δεικνύοναι γελοῖον. (Física, 193 a, 3-5).

uma “disposição impassível” (ἡ ἐξίς ἀπαθείας) frente ao princípio de mudança, sob o efeito de outra coisa ou como uma resistência em se tornar outra coisa. Portanto, podem ser resumidas em duas relações potenciais, uma que sofre, padece; outra que resiste à mudança de qualquer tipo.

Em outra relação, apontada por Aristóteles, demonstra-se certa capacidade ativa da potência, pois se a potência passiva é aquela que tem a capacidade de receber certa mudança sob o efeito de outra coisa, há que se considerar uma determinada potência ativa que possui uma capacidade de alterar alguma coisa sob seu efeito. Dessa maneira, um pedaço de madeira, tem a capacidade de ser queimada, ou seja, de sofrer uma alteração sob o efeito de outra coisa; mas a construção é ativa, porque possui a potência de construir uma casa, naquele que constrói, melhor dizendo, o construtor, durante a construção.

Além dessas definições, Aristóteles fornece outro ponto de vista a respeito das potências, no qual considera-se as potências em vista de um princípio racional ou irracional: o fogo, por exemplo, só possui a potência irracional de queimar e não produz o seu contrário, ou seja, o fogo só queima e não pode resfriar nada, por isso é considerado por Aristóteles como irracional. Quanto à potência racional, há para essa categoria as artes e as ciências produtivas que podem gerar seu contrário, como a arte da medicina que pode curar ou prejudicar, sendo considerada por ele como racional. Essas potências racionais envolvem discursos que estão na parte racional da alma humana. Dessa maneira, esses discursos têm a capacidade de mostrar o seu objeto como finalidade e, ao mesmo tempo, por acidente, de mostrar o seu contrário.

A potência ativa pode ser entendida também sob a perspectiva de ser congênita ao homem, como as sensações, que são potências sensíveis naturais ao homem; tendo também aquelas que são adquiridas em determinado momento, como as artes em geral. Essa divisão, Aristóteles comenta na *Metafísica*:

De todas as coisas que são potências, umas são inatas, como a sensação, outras são hábitos, como a arte de tocar flauta, e outras ainda são estudos, como as demais artes; a algumas, é necessário ter exercido atividades anteriores, e quantas existem por hábito e por raciocínio; as que não são de tais tipos, contudo, e são passivas, não é necessário.¹⁹

Essa potência, então, enquanto potência racional, deseja (ὀρέγω) realizar seu fim, mas, a realização desse fim depende da potência passiva que é a matéria. E é esse tipo de potência que Aristóteles denomina de potência ativa, isto é, a potência que deseja realizar o seu fim, possuindo uma propensão ao movimento. Pode-se resumir todas essas potências em passivas e ativas. As potências passivas possuem a capacidade de sofrer ou resistir às mudanças. As potências ativas imprimem mudanças nas passivas, e são de dois tipos: a racional, em cuja mudança pode-se gerar o contrário; e as irracionais, que só possuem a potência de agir.

Deve-se entender que o conceito de ato pode ser apreendido a partir do conceito de potência, e em vista disso é necessário acompanhar o raciocínio de Aristóteles, que na *Metafísica* refuta a tese daqueles que poderiam considerar a potência passiva somente em ato. Nesse sentido, ele refuta a tese da seguinte maneira:

Alguns, como os Megáricos, dizem que quando se está em ato só há potência, mas, quando não se está em ato, não há potência, como se em não edificando, não é possível edificar, contudo, quando se edifica, está se edificando; e da mesma maneira para outras coisas, pelas quais não é difícil pensar nas dificuldades decorrentes. Pois, é evidente que o construtor não será, se não construir (pois o ser para o construtor é ser com a capacidade de construir), do mesmo modo também para as outras artes. Assim, se não tendo aprendido e recebido essa arte em algum momento, torna-se impossível possuir essas artes e, uma vez que não tenha recebido, não é possível possuí-las, (pois se esquece ou por causa de alguma sensação ou por causa do tempo; mas, pelo menos, esse agir não é corruptível, pois

¹⁹ Ἀπασῶν δὲ τῶν δυνάμεων οὐσῶν τῶν μὲν συγγενῶν οἷον τῶν αἰσθήσεων, τῶν δὲ ἔθει οἷον τῆς τοῦ αὐλεῖν, τῶν δὲ μαθήσει οἷον τῆς τῶν τεχνῶν, τὰς μὲν ἀνάγκη προενεργήσαντας ἔχειν, ὅσαι ἔθει καὶ λόγῳ, τὰς δὲ μὴ τοιαύτας καὶ τὰς ἐπὶ τοῦ πάσχειν οὐκ ἀνάγκη. (*Metafísica*, 1047 b 31-35).

ele é sempre) e quando se cessa de praticá-lo, não se terá mais a arte? E inversamente, se alguém construir algo, como descobriu essa arte?²⁰

Na passagem acima, Aristóteles se utiliza da idéia de mudança de estado para refutar as outras concepções de outros filósofos que consiste na idéia de inexistência da potência, admitindo apenas o ato. De forma que, pode-se considerar junto com Aristóteles que se a potência não estiver presente em alguém, não haverá condições para alguém que esteja sentado, levantar-se; e por outro lado, se tudo estiver em ato, não haverá movimento, nem mudança, por que não se pode mudar, se não houver a potência de mudança de um estado ao outro.

O ato é uma mudança da matéria e quando uma matéria sofre algum tipo de mudança, essa matéria recebe uma atualização de sua forma, ocorrendo assim uma mudança para outro estado. Toda mudança, para Aristóteles, visa a algum fim que não está na própria mudança. Logo há o processo de mudança e o seu resultado que é a atualização da matéria em sua relação com a forma. Por exemplo, uma madeira qualquer é uma matéria possível de uma determinada casa. No entanto a construção da casa não está presente na matéria, nem na arte de construir; mas, é o construtor que detém a forma da casa e a possibilidade de produzi-la. Essa forma, pois, em contato com a matéria, no momento em que se constrói a casa, é o ato.

Sendo assim, o ato e a potência são diferentes, e pode-se definir o ato como a existência da coisa²¹. As ações, que envolvem as relações entre a matéria e a forma são, de algum modo, movimentos, tendo algumas ações movimentos perfeitos, outras ações movimentos imperfeitos. Aquelas de movimentos perfeitos produzem a suas finalidades em si mesmas, como, por exemplo, a

²⁰ Εἰσὶ δὲ τινες οἱ φασιν, οἷον οἱ Μεγαρικοί, ὅταν ἐνεργῆ μόνον δύνασθαι, ὅταν δὲ μὴ ἐνεργῆ οὐ δύνασθαι, οἷον τὸν μὴ οἰκοδομοῦντα οὐ δύνασθαι οἰκοδομεῖν, ἀλλὰ τὸν οἰκοδομοῦντα ὅταν οἰκοδομῆ ὁμοίως δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων, οἷς τὰ συμβαίνοντα ἄτοπα οὐ χαλεπὸν ἰδεῖν. δῆλον γὰρ ὅτι οὐτ' οἰκοδόμος ἔσται ἐὰν μὴ οἰκοδομῆ (τὸ γὰρ οἰκοδόμῳ εἶναι τὸ δυνατῶ εἶναι ἔστιν οἰκοδομεῖν), ὁμοίως δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν. εἰ οὖν ἀδύνατον τὰς τοιαύτας ἔχειν τέχνας μὴ μαθόντα ποτέ καὶ λαβόντα, καὶ μὴ ἔχειν μὴ ἀποβαλόντα ποτέ (ἢ γὰρ λήθη ἢ πάθει τινὶ ἢ χρόνῳ· οὐ γὰρ δὴ τοῦ γε πράγματος φθαρέντος, ἀεὶ γὰρ ἔστιν), ὅταν παύσῃται, οὐχ ἕξει τὴν τέχνην, πάλιν δ' εὐθὺς οἰκοδομήσει πῶς λαβών; (Metafísica, 1046 b, 29-1047a, 5).

²¹ Ἔστι δὲ ἐνέργεια τὸ ὑπάρχειν τὸ πρᾶγμα [...] (Metafísica, 1048 a, 30).

visão que ao mesmo tempo finaliza sua atividade, vendo algo. Contudo, essas ações de movimentos imperfeitos não podem realizar seu fim ao mesmo tempo em que estão em ato — cabe ressaltar que esses movimentos são semelhantes aos outros processos já aludidos — como, por exemplo, na construção de algo, porque não se tem o resultado ao mesmo tempo. Todas essas atividades, Aristóteles apenas as denomina de movimentos, e essas relações determinam os conceitos de ato e potência.

Por último, deve-se compreender o que é a *enteléquia* (ἐντελέχεια), o termo por si só sugere uma boa definição: a preposição ἐν do grego tem o mesmo significado que a do português “em”, que são definidas como preposição locativa, sem movimento. E no radical da palavra há a palavra *télos* (τέλος), que significa em grego e principalmente no *corpus aristotelicum*, fim ou finalidade de algo, tendo ainda na palavra o sufixo do verbo ter (ἔχειν), exprimindo o estado de algo²². Na junção dessas partes, pode-se definir a *enteléquia* como o estado no qual algo está finalizado. Aristóteles não define de modo muito claro esse conceito; contudo ele pode ser apreendido em sua relação com os outros conceitos ao qual ele está associado; assim, na *Metafísica*, Aristóteles exprime essa relação:

A palavra ato, que está unida a enteléquia, recai também, sobretudo, em outras coisas a partir (da noção) de mudança: pois, parece que o ato é, sobretudo, mudança, por que também para as coisas que não são substâncias, não se atribui mudanças, mas algumas outras categorias, como as coisas pensadas e desejadas que não são coisas existentes, e não são movidas; isso porque as coisas que não estão em ato, não existirão em ato. Portanto, das coisas que não existem, algumas são potências; contudo, não existem, por que não estão em enteléquia²³

²² A etimologia atestada no Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque de Pierre Chantraine é TMntelšj œcein quanto ao sufixo estou de acordo, mas em relação ao radical creio que se trata mesmo da preposição TMn em posição de sufixo junto a raiz tel da palavra grega télos. (Chantraine, 1968, p. 302).

²³ Ἐλήλυθε δ' ἡ ἐνέργεια τοῦνομα, ἡ πρὸς τὴν ἐντελέθειαν συντιθεμένη, καὶ ἐπὶ τὰ ἄλλα ἐκ τῶν κινήσεων μάλιστα δοκεῖ γὰρ ἡ ἐνέργεια μάλιστα ἢ κινήσεις εἶναι, διὸ καὶ τοῖς μὴ οὖσιν οὐκ ἀποδιδόασιν τὸ κινεῖσθαι, ἄλλας δὲ τινὰς κατηγορίας, οἷον διανοητὰ καὶ ἐπιθυμητὰ εἶναι

Depreende-se dessa afirmação que a enteléquia só pode existir em coisas realmente existentes em ato, isto é, algo que possui materialidade manifesta e um certo princípio de mudança. Contudo, a enteléquia não é ato, pois esse é um tipo de mudança; mas o ato em sua finalidade última. Assim, no momento em que o ato finaliza o seu movimento, ocorre a enteléquia. A enteléquia então é a finalização desse movimento. Na *Metafísica*, ainda, Aristóteles nos diz: “a obra, pois, é o fim, e o ato é a obra, por que também o nome ato é dito em relação à obra e tende em direção à enteléquia.”²⁴ De modo que a tendência à enteléquia constitui a finalidade do ato, sempre em atualização.

Portanto, é possível resumir essas relações da seguinte maneira: o ato vem a ser a própria atividade do produtor no momento em que produz alguma coisa; a potência vem a ser a matéria primeira da produção, aquilo que é capaz de admitir determinado processo produtivo e a enteléquia é o resultado dessa atividade, a obra. De forma que, a *poiesis* envolve todo o processo de produção e não apenas uma parte dele. Contudo, essa abordagem do ponto de vista do ato e da potência parece aludir mais ao movimento de transformação de uma coisa sob o efeito de outra, ou sob o efeito de si mesma do que propriamente sobre os elementos constitutivos do processo produtivo, tendo em vista que essas análises visam mais os processos de transformação dos seres do que a respeito de seus elementos. Assim, analisemos a matéria e a forma, a fim de determinar os elementos desse processo.

τὰ μὴ ὄντα, κινούμενα δὲ οὐ, τοῦτο δὲ ὅτι οὐκ ὄντα ἐνεργείᾳ ἔσσονται ἐνεργείᾳ. τῶν γὰρ μὴ ὄντων ἔνια δυνάμει ἐστίν· οὐκ ἔστι δὲ, ὅτι οὐκ ἐντελεχείᾳ ἐστίν. (*Metafísica*, 1047a, 30- 1047b, 5).

²⁴ Τὸ γὰρ ἔργον τέλος, ἡ δὲ ἐνέργεια τὸ ἔργον, διὸ καὶ τοῦνομα ἐνέργεια λέγεται κατὰ τὸ ἔργον καὶ συντείνει πρὸς τὴν ἐντελέχειαν. (*Metafísica*, 1050 a, 21-24).

1.5 A forma e a potência da *poiesis* aristotélica.

Todos os seres existentes ou são naturais ou produzidos. Os seres naturais possuem o princípio de mudança em si mesmos, ou seja, por essência; quanto aos que são produzidos, a mudança é produzida somente por acidente. Tendo em vista que uma estátua pode se desfazer pelo tempo, pois possui um elemento natural, como a terra. Assim, Aristóteles analisa a matéria das coisas na *Física*, tanto dos seres vivos, quanto dos produtos de uma determinada arte, distinguindo-as entre si. Na *Física*, 192b, 6, ele diz:

Das coisas que existem, umas existem por natureza, outras por meio de outras causas (α.,τ...αι). Por natureza existem os animais, as partes deles, os vegetais e os elementos dos corpos, como a terra, o fogo, o ar e a água: pois, dizemos que essas coisas são também dessa qualidade natural e todas essas parecem que diferem em relação às outras coisas não naturais. Pois, todas as coisas que existem por natureza parecem possuir em si mesmas o princípio da mudança e do repouso: umas, segundo o deslocamento espacial; outras, segundo o aumento e a diminuição e outras, ainda, segundo a alteração; e um leito e um manto, e mesmo se há alguma outra coisa de tal tipo nesse gênero; pelo que se obtêm cada categoria e quantas coisas existentes a partir da técnica: nenhuma dessas coisas pois, possui tendência natural de mudança, ainda que por acidente exista mudança nas coisas produzidas de pedra, de terra e em suas misturas e possui o movimento segundo esse valor; na medida em que a natureza é um certo princípio e causa do movimento e do repouso, no qual está subjacente de modo primeiro por essência e não por acidente.²⁵

²⁵ Τῶν γὰρ ὄντων τὰ μὲν ἐστὶ φύσει, τὰ δὲ δι' ἄλλας αἰτίας, φύσει μὲν τὰ τε ζῶα καὶ τὰ μέρη αὐτῶν καὶ τὰ φυτὰ καὶ τὰ ἀπλᾶ τῶν σωμάτων, οἷον γῆ καὶ πῦρ καὶ ἀήρ καὶ ὕδωρ· ταῦτα γὰρ εἶναι καὶ τὰ τοιαῦτα φύσει φαμέν. Πάντα δὲ τὰ ῥηθέντα φαίνεται διαφέροντα πρὸς τὰ μὴ φύσει συνεστῶτα. Τὰ μὲν γὰρ φύσει ὄντα πάντα φαίνεται ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν ἔχει κινήσεως καὶ στάσεως, τὰ μὲν κατὰ τόπον, τὰ δὲ κατ' αὔξησιν καὶ φθίσειν, τὰ δὲ κατ' ἀλλοίωσιν κλίνη δὲ καὶ ἰμάτιον, καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο γένος ἐστίν, ἢ μὲν τετύχηκε τῆς κατηγορίας ἐκάστης καὶ καθ' ὅσον ἐστὶν ἀπὸ τέχνης, οὐδεμίαν ὁρμὴν ἔχει μεταβολῆς ἔμφυτον, ἢ δὲ συμβέβηκεν αὐτοῖς εἶναι λιθίνοις ἢ γηϊνοῖς ἢ μικτοῖς ἐκ τούτων, ἔχει, καὶ κατὰ τοσοῦτον, ὡς οὔσης τῆς φύσεως ἀρχῆς τινὸς καὶ αἰτίας τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἡρεμεῖν ἐν ᾧ ὑπάρχει πρῶτως καθ' αὐτὸ καὶ μὴ κατὰ συμβεβηκός. (*Física*, 192 b, 8-ss).

Percebe-se que, para Aristóteles, todas as coisas existentes possuem uma matéria determinada; contudo a mesma matéria pode ser encontrada tanto nas coisas naturais, quanto nas produzidas. A diferença entre elas reside na capacidade de mover-se ou deter-se, o que não se dá com as coisas produzidas e todas transformações das coisas produzidas são efetuadas pelo homem que detém a arte de produzir coisas. Por outro lado, todo ser natural possui em si mesmo a capacidade de geração, ou seja, um homem pode gerar outro homem, o que constitui um traço marcante de sua natureza; mas, isso não se verifica nas coisas produzidas, que necessitam estar sob o efeito de algum homem que a reproduza.

Os quatro elementos (*τὰ ἀπλᾶ τῶν σωμάτων*): a terra, o fogo, o ar e a água são os elementos básicos de todas as substâncias das coisas, pois qualquer coisa existente possui uma combinação desses elementos em sua constituição. Por isso, os quatro elementos são denominados em grego *τὰ ἀπλᾶ*, melhor dizendo, simples, não compostos. Eles são, para Aristóteles, portanto, a matéria primeira de todas as coisas, e todas as coisas vêm a ser por meio de suas combinações.

A natureza, para os seres naturais, vem a ser o princípio do movimento na matéria. Contudo, para as coisas produzidas faltam-lhes o movimento próprio. Entretanto, são coisas constituídas de matéria sem movimento próprio. Mas, a materialidade das coisas não pode ser considerada arte, muito menos possuidora de arte, porque a matéria em potência, nada é. Assim, falta-lhe uma potência ativa de transformação, que é a forma. Se a forma é a potência ativa e essa se torna movimento quando encontra a potência passiva (matéria), a forma é então algum tipo de movimento. E o movimento é o princípio da natureza, ou a natureza mesma. Portanto, a forma vem a ser potência ativa, quando considerada separada da matéria; mas quando composta com a matéria, torna-se o ato, pelo qual as coisas vêm a ser o que são.

Forma vem a ser também enteléquia nos seres em geral. Mas, os seres naturais possuem outra diferenciação em relação às coisas produzidas, pois eles podem gerar a si mesmos, como o homem gera outro homem e assim para todos os outros animais; contudo uma estátua, não gera

outra estátua. Essa afirmação evidente por si mesma traz em seu bojo a questão da forma, que também é considerada como potência ativa; assim, a falta dessa possibilidade tanto às coisas produzidas, quanto à própria arte, traz o protagonista da produção: o homem. Só ele é portador dessa potência criativa. Assim é necessário concluir que a matéria e a forma considerada como arte só podem ser reunidas pela ação humana. A matéria da arte, então, é uma potência passiva, passível de receber uma potência ativa, que é a forma, sendo unida à matéria por meio da ação humana produtiva, que é direcionada pela arte de determinado produto. Por fim, todo processo artístico é definido como uma produção que atualiza uma determinada forma na matéria; a esse processo, os gregos tinham uma denominação: *poiesis* (ποίησις).

1.6 Conceito de *poiesis* na *Poética* aristotélica.

Ao adentrarmos o universo da *Poética* de Aristóteles, percebe-se imediatamente que o conceito de *poiesis* sofre um leve deslocamento semântico, deixando de significar somente produção no sentido acima referido, para designar com mais força o significado de criação cuja noção ainda abarca também o conceito de produção. No texto da *Poética*, o termo *poiesis* não aparece muitas vezes e, ao aparecer, geralmente é traduzido simplesmente pelo termo poesia, deixando-se de lado todo o poder significativo que envolve esse processo. Dessa maneira, no primeiro capítulo da *Poética*, há a inserção de *poiesis* no sentido de criação, e Aristóteles, ao mencionar as espécies de *poiesis* que estão sob a rubrica da arte mimética, diz: “Assim, a epopéia, o processo criativo da tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística encontram em geral todas as coisas que são imitações”.²⁶ Nessa passagem, pode-se observar o termo

²⁶ Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μμήσεις τὸ σύνολον (Poética, 1447 a, 13-ss).

poiesis em quase todos os gêneros das artes miméticas, exceto para comédia e epopéia que em sua formação possui dois termos ἔπος que significa palavra e ποιός²⁷ que possui o mesmo valor de *poiesis*. Portanto, compreende-se que há uma indicação clara a respeito da produção desses gêneros artísticos no que diz respeito ao processo de criação, enfatizando a íntima ligação das espécies de artes com o seu processo criativo. Assim, a partir dessa constatação, é possível entender que mesmo se considerarmos a atual *Poética* como apenas um fragmento do que ela seria em sua totalidade²⁸, temos um projeto acabado em primeira instância, pois parece que Aristóteles completa justamente uma parte dos aspectos da arte mimética, claramente expressa em grego pelo processo criativo da tragédia (ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις).

No entanto, se cotejarmos a hipótese de que a *Poética* está completa na forma como o texto nos adveio, há ainda a possibilidade de interpretar o processo criativo da tragédia (ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις) como a única *poiesis* completa na *Poética* de Aristóteles. De maneira que os outros aspectos da arte mimética, citados nessa passagem, são também definidos, mas a partir do contraste com o processo criativo da tragédia que, por ser o mais completo processo mimético, envolveria todos os outros citados em sua análise do processo mimético trágico. De forma que, nessa passagem *poiesis* parece significar criação ou até produção, uma vez que Aristóteles nos mostrará toda arte de composição de um texto trágico; contudo, poucos elementos a respeito do cenário e da música serão analisados, pois sabe-se que todos esses elementos eram indicados de acordo com a narrativa do texto já estabelecido.

²⁷ Vide nota de rodapé número 5.

²⁸ Jean Hardy na introdução da sua tradução da *Poética* expõe de forma clara sobre as duas hipóteses da existência ou não do livro segundo da *Poética*: para a existência do segundo livro, ele afirma: “Ela (*Poética*) não cumpre o programa traçado no começo do capítulo I; não se encontra nela o estudo da comédia anunciado no início do capítulo 6; procura-se em vão nela a exposição dos γελοῖα que duas vezes o texto da *Retórica* menciona como fazendo parte da *Poética*.” Para os argumentos da não existência do segundo livro, Hardy nos diz: “A *Poética*, pois, forma no conjunto da obra um todo bem ordenado.” Em seguida, argumenta demonstrando toda a coerência do plano estabelecido da obra, considerando-a apenas como um curso para seus alunos e não um livro para a publicação em vista de um grande público. Por isso, as muitas lacunas e obscuridades do texto. Hardy (2002, p. 5-10).

Independente dessa problemática, o conceito de *poíesis* é citado na *Poética*, posteriormente à citação supra, apenas em seu significado de poesia. Compreende-se, assim, claramente que no contexto da *Poética* a inserção de *poíesis* significa apenas poesia em geral; contudo, a noção de processo poético não é perdida, pois Aristóteles faz menção a esse termo para englobar toda e qualquer produção do gênero artístico mimético, sendo necessário ressaltar que o termo aplica-se somente às artes discursivas. Por outro lado, na primeira parte da *Poética*, onde Aristóteles distingue os tipos de imitações decorrentes da diferença entre as artes, há um trecho significativo para idéia de processo criativo, pois Aristóteles, ao explicitar a diferença que há entre as artes no processo mimético, diferenciando-as de três maneiras: quanto aos meios de produzir a imitação, aos objetos imitados e ao modo de imitação.

Em relação aos meios, o estagirita utiliza-se de uma expressão reveladora, apesar de os meios serem considerados como diferenças miméticas entre as artes, ele diz que “todas (artes) produzem a imitação em ritmo, linguagem e harmonia [...]”²⁹. Dessa maneira, deve-se observar que há nessa passagem o emprego do verbo *poiéo* (ποιέω) na produção da imitação, antecipando a própria imitação como a condição de possibilidade de qualquer imitação. Nesse sentido, quando Aristóteles define os meios como uma das diferenças que se dá nas artes, ele o faz para evidenciar a relação mimética da arte com as suas respectivas diferenças, nomeando-as como imitações, a fim de estabelecer as diferentes espécies artísticas; mas, ao mencionar os meios ele se vale da expressão do verbo *poiéo* e de seu complemento objetivo direto *mímesis*, marcando uma diferença significativa em relação ao verbo *miméomai* que ele reserva para o outro modo mimético da arte: os objetos imitados, pois nesses objetos a imitação só pode ser anterior à sua realização, pois todo e qualquer objeto na arte só pode ser imitado a partir do processo natural da geração das coisas.

Contudo, não se pode pensar que Aristóteles tinha em mente algum tipo de relação puramente mimética com algum modelo natural, por que toda relação que a *mímesis* possui com

²⁹ “Ἀπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ [...]”(Poética,1447 a, 21-ss).

algum tipo de objeto natural, é mediada pelos meios que são justamente as condições de realização da *mímesis*. Por isso, justifica-se o uso que Aristóteles faz do verbo *poiéo* com seu respectivo complemento *mímesis*, no intuito de determinar qual é a função exata dos meios no processo mimético em geral. Entretanto, esses meios não podem ser considerados meios miméticos, uma vez que eles antecedem a todo processo mimético em geral. Por outro lado, aparentemente contra essa afirmação, o texto aristotélico nos traz a seguinte afirmação: “diferem umas das outras em três modos: pois, ou pelo imitar em meios diferentes, ou objetos diferentes ou de maneira diferente e não da mesma maneira.”³⁰ Nessa passagem, os meios estão relacionados com a imitação, de maneira que eles podem ser considerados como partes da imitação artística. No entanto, parece que há nessa passagem a atribuição da *mímesis* ao modo como os meios podem ser utilizados para os fins artísticos; contudo, isso não significa que eles sejam meios miméticos, mas produtores de *mímesis*. Assim, é preciso compreender que os meios usados pelas artes miméticas são meios de produções cujos fins são dados pelos aspectos de cada arte. Cumpre dizer, por fim, que o uso desses meios é o que se pode chamar de *poiesis* no sentido em que está na *Metafísica*, “pois, quando por um lado, se produz e, por outro lado, algo é produzido, há a *poiesis* no meio.”³¹

Após essas definições, forçosamente, deve-se procurar definir o que é a arte, pois o processo de produção depende da finalidade da arte em si, e pensar o que é a arte para Aristóteles, constitui a finalidade da *poiesis* criativa, porque o fim da arte é também a finalidade da *poiesis*.

Antes, deve-se ir até Platão, onde há uma reflexão que não poderia deixar de ser lembrada, pois todo o jogo que envolve a palavra *poiesis* parece ter sido exposto em uma passagem do *Banquete*, em que Diotima tem por interlocutor Sócrates e, ao instruí-lo a respeito da natureza do amor, a fim de mostrar-lhe a diferença que há entre as espécies de amor e o gênero do amor

³⁰ Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. (*Poética*, 1447 a, 16-ss).

³¹ “Ὅταν γὰρ τὸ μὲν ποιῆ τὸ δὲ ποιῆται, ἔστι ποίησις μεταξὺ [...]” (*Metafísica*, 1022 b, 5-ss).

propriamente dito, reúne as espécies de amores, produzindo uma bela comparação com o processo da *poiesis*:

Como isto: sabes que *poiesis* é algo de muitas coisas: pois, *poiesis* é toda causa que vai do que não é para o que é; do mesmo modo também as atividades sob todas as artes são *poieseis* e todos os seus artesãos são poetas.

Dizes coisas verdadeiras.

Contudo — dizia ela — sabes que eles (artesãos) não são chamados de poetas, mas possuem outras denominações, e uma única parte de toda *poiesis* limita (a arte), sendo a parte em torno da música e dos versos que são denominados pelo nome do todo. Pois, só isso é chamado de *poiesis*, e só os que possuem essa parte da *poiesis* são poetas.³²

Nessa bela passagem, traduz-se geralmente *poiesis* pelo termo poesia, havendo, por isso, uma supervalorização da poesia em vista das outras artes nas traduções a que geralmente temos acesso; contudo, se deixarmos o termo *poiesis* sem tradução, ou mesmo se o traduzirmos por processo criativo, aparecerá a idéia do processo criativo a que Platão parece fazer alusão, e não a idéia de poesia, pois a idéia de processo criativo é clara, devido à abrangência que Platão lhe fornece ao dizer que a *poiesis* se aplica também às atividades que estão sob o domínio das artes (αἰ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι). Portanto, se *poiesis* for tomada no sentido de processo artístico, a passagem tornar-se-á mais legível; pois, torna-se clara a idéia de que o processo não corresponde somente ao todo da arte musical e da arte dos metros, mas a todo processo criador. Se

³² “Ὡσπερ τόδε. οἶσθ’ ὅτι ποιήσις ἐστὶ τι πολὺ· ἢ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὄτῳ οὖν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις, ὥστε καὶ αἰ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί.

Ἄληθῆ λέγεις.

Ἄλλ’ ὅμως, ἢ δ’ ἢ, οἶσθ’ ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιήσις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόριον τῆς ποιήσεως ποιηταί. (Platão, Banquete, 205 b8 – c9).

a *poiesis*, então, é todo processo criativo em geral, como é possível distinguir um poema de uma casa, se ambos são *poiesis*? Ou a execução de uma peça musical de uma construção de um templo, por exemplo? Dessa maneira, se há alguma resposta para tais inquirições, essas só podem ser respondidas pela seguinte pergunta: o que é a arte (τέχνη)?

2

A tékhne no corpus aristotelicum

2.1 O sentido de *tékhne*.

Na Grécia antiga, o termo *tékhne* unia diversos significados de ações humanas que hodiernamente para nós estão separadas, como por exemplo: arte, técnica, profissão e outros significados que envolvam a maneira de produzir algo, ou até mesmo um tratado técnico. Entretanto, a maioria dos empregos concentra-se em torno de dois significados: arte e técnica. A partir desses significados, é possível compreender o âmbito específico da arte grega antiga, que tem em seu núcleo de atividade o tipo de ação que representa o termo *poésis*, como a ação por excelência da arte.

Se tentarmos apreender na palavra *tékhne* a sua morfologia, constata-se, segundo Chantraine³³, a raiz *-tek* cuja raiz também é verificável em sânscrito na palavra *táksati* que significa *construir*. Essa mesma raiz pode-se encontrar em outro termo grego: no substantivo *tekton* cujo significado é *o que fabrica, inventa ou cria algo*, principalmente, quando se referem aos poetas. De forma que, o significado primevo de *tékhne* nos revela um significado amplo face às atividades humanas, envolvendo diversos tipos de produções. Contudo, se nos ativermos apenas ao contexto da palavra em seu significado histórico, verificaremos que esses significados não estavam isolados, mas

³³ Esses significados podem ser encontrados nos dicionários: *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, de Pierre Chantraine, (1968, p. 1908) e *Le grand dictionnaire grec-français*, de Anatole Bailly, (2000, p. 1112).

gravitavam em torno do significado de *poiesis*. Além disso, podem-se observar outros valores significativos nos derivados de *tékhne*, como um substantivo abstrato resultativo em $-\mu\alpha$ que é *tékhnema* cujo significado é *obra de arte ou trabalho feito com arte*³⁴, mas não há nenhum substantivo abstrato com o sufixo $-\sigma\iota\varsigma$, reafirmando assim a posição de *poiesis*, como o nome da atividade artística. Com efeito, para se restituir um valor aproximado da palavra *tékhne*, será preciso tomá-la a partir de uma matriz de semântica que esteja em torno desses significados acima, pois arte ou técnica isolados não satisfazem semanticamente para uma boa noção do termo *tékhne*; contudo, mesmo que ainda não haja algum termo que corresponda ou abarque todo sentido de *tékhne* em português, esse fato não nos causa maiores problemas, se traduzirmos por um termo geral, ambíguo. Entretanto, se a ambigüidade de alguma palavra pode resolver o problema da polissemia de *tékhne*, parece que o termo arte corresponde à solução adequada, pois ele pode suprir em grande parte a dificuldade semântica das passagens analisadas onde figura o termo *tékhne*. É ainda necessário compreender que, para os gregos antigos, toda arte envolvia a técnica, e, ao vincularmos a técnica à arte, pode-se, assim, satisfazer o núcleo semântico do termo, embora empregando, quando o termo arte não satisfizer ao significado contextual, outro termo mais apropriado.

Assim, pode-se analisar o conceito de *tékhne* em Aristóteles a partir desses significados. De forma que, há de início em Aristóteles uma passagem na *Política* que pode nos ajudar a compreender o âmbito específico da arte frente às demais atividades humanas. Essa passagem surge no contexto da análise a respeito da finalidade das coisas humanas e sociais, as quais por natureza se assemelham em suas finalidades. Contudo, a reflexão Aristotélica parte do indivíduo até sua junção com o conceito de Estado. Assim, na alma humana para Aristóteles, há duas partes diferentes, uma racional e outra privada de raciocínio; tendo naturalmente uma parte que comanda e outra que é comandada que são respectivamente: a parte racional e a parte privada de razão. A razão, ainda, apresenta uma subdivisão que resulta em duas atividades concernentes a parte racional: a prática e

³⁴ *Le grand dictionnaire grec-français* de Anatole Bailly (2000, p. 1923).

a teórica. Nessa busca pela finalidade da cidade ou do indivíduo, Aristóteles nos diz que: “toda a vida está dividida em vista da ocupação e do ócio, da guerra e da paz, e de ações: umas em vista das coisas necessárias e úteis, outras em vista das coisas belas.”³⁵

A oposição existente nessa passagem entre ocupação e ócio (ἀσχολία καὶ σχολή), coisas úteis e coisas belas (χρήσιμα καὶ καλά) nos indica respectivamente o lugar da filosofia, contraposto à ocupação, pois não há filosofia sem ócio, de maneira que o ócio é a condição necessária para a sua realização; em relação à arte que abarca tanto as coisas que são úteis quanto as coisas belas, a distinção torna clara todas as observações nas próximas obras analisadas a respeito da arte, pois os exemplos retirados das obras aristotélicas para a definição da arte estarão em torno das ações úteis, como a medicina, a arquitetura, etc. e, por outro lado, em torno também da música, da pintura e d’outras artes, em relação às quais se convencionou chamar de belas-artes, entendendo esse termo a partir de *coisas belas* (καλά).

Essa passagem demonstra fundamentalmente a diferença que há entre as artes na Grécia antiga, de maneira que em cada obra de Aristóteles o termo *tékhne* toma diversos matizes que devem ser explicitados em cada contexto. E devido à abrangência do termo *tékhne* no *corpus aristotelicum*, a pesquisa se concentrará apenas nas obras que são mais relevantes para o nosso projeto: *Física*, *Ética a Nicômaco*, *Metafísica* e *Poética*.

2.2 A *Tékhne* na *Física* de Aristóteles.

Aristóteles, no contexto da *Física*, demonstra que todos os seres são constituídos ou por natureza ou por outras causas. Dentre essas outras causas, que ele não explicita claramente, a arte parece ser uma delas. Dessa maneira, os seres naturais são resumidos em: animais, plantas e corpos

³⁵ Διήρηται δέ καὶ πᾶς ὁ βίος εἰς ἀσχολίαν καὶ σχολήν καὶ εἰς πόλεμον καὶ εἰρήνην, καὶ τῶν πρακτῶν τὰ μὲν [εἰς τὰ] ἀναγκαῖα καὶ χρήσιμα τὰ δέ [εἰς τὰ] καλά. (*Política*, 1333 a, 30).

simples (terra, fogo, ar e água). Em todos esses seres ocorrem mudanças (μεταβολαί)³⁶ estruturais, “pois, cada um deles possui um princípio de mudança e de fixidez em si mesmos”.³⁷ Quanto aos outros seres cujas causas da mudança são outras, podem-se em geral classificar como seres produzidos. Os seres produzidos diferem dos seres naturais segundo o princípio de mudança, pois “não possuem nenhum impulso natural de mudança”³⁸. Não obstante, poderem sofrer mutações por algum acidente causado pelo acaso, ou por algum agente ou mesmo até por causa de seus elementos constituintes, como por exemplo, em uma estátua, a desagregação dos elementos que a constituem: terra, bronze ou ouro.

Por outro lado, em todas as coisas que são geradas, seja por natureza ou por fabricação, todas estão em algo que subjaz (ὑποκειμένον)³⁹. Assim, a partir da semente, geram-se as plantas e os animais, e de maneira semelhante também para a geração das coisas produzidas, tendo em vista a forma e a matéria potencial presentes em sua geração. Contudo, o que subjaz aos seres produzidos pode ser o mesmo que das coisas naturais, pois os seres produzidos podem ser gerados a partir de coisas naturais. Entretanto a sua geração não pode ser igual à das coisas naturais: pois uma estátua não gera outra estátua, nem a terra gera a estátua naturalmente. Portanto, a geração das coisas produzidas, Aristóteles afirma que:

As coisas que são geradas de modo bruto, umas são geradas por transformação, como estátua, outras por adição, como as coisas que crescem, outras por subtração, como uma estátua de Hermes a partir de uma pedra, outras ainda por

³⁶ O conceito de mudança em Aristóteles é ambíguo, entretanto, pode ser entendido como uma modificação que se dá nos seres. Aristóteles atribui três tipos de mudanças: qualitativa, quantitativa e locativa e outra que se aplica propriamente à substância denominada geração e corrupção.

³⁷ τούτων μὲν γὰρ ἕκαστον ἐν ἑαυτῷ ἀρχὴν ἔχει κινήσεως καὶ στάσεως, [...] (Física, 192 b, 13).

³⁸ [...] οὐδεμίαν ὀρμὴν ἔχει μεταβολῆς ἔμφυτον, [...] (Física, 192 b, 18).

³⁹ Particípio passivo perfeito composto da preposição *hypó* (ὑπό) cujo significado é *sob, embaixo de, por baixo de* + o verbo *keimai* (κεῖμαι) cujo primeiro significado é *imóvel, em repouso*, mas também *estar deitado, disposto horizontalmente*. Assim, pois, na junção dos significados podemos extrair a idéia de algo que, após mudanças efetuadas por algum tipo de atualização, permanece o mesmo. Na doutrina das *Categorias* esse termo toma a acepção de sujeito.

combinação, como uma casa e outras por alteração, como as que se alteram conforme a matéria.⁴⁰

A partir disso, ao se constatar nessa passagem a introdução da forma por diversos meios de inserção, é possível dizer com Aristóteles que todas as coisas são compostas. No entanto, a composição dos seres produzidos é concernente ao âmbito humano, pois levando-se em conta que todo ser produzido está em algo que subjaz, antecedente à atividade humana, como o ouro, a pedra ou o bronze em estados naturais, conclui-se que todos os movimentos aludidos na passagem acima são atividades humanas e a arte (τέχνη) é atividade humana de produção por excelência. De maneira que a forma é o que subjaz ao homem, sendo o princípio de mudança dessas matérias potenciais (ouro, pedra e bronze) em vista da obra.

A arte, então, só pode se manifestar através da atividade humana, de maneira que em nenhum pedaço de madeira está uma cama, “pois é dito arte aquilo que é conforme a arte e a técnica.”⁴¹ Com efeito, algo só pode ser conforme a arte, se estiver em sua atualidade de objeto artístico, como por exemplo, uma cama pronta. Não obstante, uma madeira qualquer pode conter a potência (δύναμις) de uma cama; contudo essa potência só pode ser definida do ponto de vista de sua passividade. Porque apenas o homem como artesão, tem a capacidade ativa de construir uma cama. E isso precisamente é denificado como o saber artístico ou produtivo.

Nesse processo de produção, ao se afirmar que a arte é o que é conforme a arte ou a técnica, salta aos olhos a tautologia que há nessa afirmação, pois não é possível que seja de outra maneira. Com efeito, Aristóteles acrescenta algo importante nessa tautologia: “pois, a medicação não é dita o caminho para a arte curativa, mas para a saúde. Com efeito, é necessário que a medicação seja (o

⁴⁰ Γίγνεται δέ τὰ γιγνόμενα ἀπλῶς τὰ μὲν μετασχηματίζει, οἷον ἀνδριάς, τὰ δέ προσθέσει, οἷον τὰ αὐξανόμενα, τὰ δ' ἀφαιρέσει, οἷον ἐκ τοῦ λίθου ὁ Ἐρμῆς, τὰ δέ συνθέσει, οἷον οἰκία, τὰ δ' ἀλλοιώσει, οἷον τὰ τρεπόμενα κατὰ τὴν ὕλην. (Física, 190 b, 05-09).

⁴¹ [...] γὰρ τέχνη λέγεται τὸ κατὰ τέχνην καὶ τὸ τεχνικόν, [...] (Física, 193 a, 31).

caminho) a partir da arte curativa e não (o caminho) para a arte curativa.”¹² A partir do contexto grego, em primeiro lugar, deve-se notar a oposição entre as preposições que Aristóteles utiliza nessa passagem, pois, de um lado, há a preposição “a partir de” (ἀπὸ) que está ligada à idéia de ponto de partida que junto ao caso genitivo indica, assim, a origem da medicação; por outro lado, há a preposição “para” (εἰς) que junto ao caso acusativo denota a idéia de direção, o lugar para onde se vai. Assim, todas essas preposições denotam movimento, sendo que a idéia de movimento é tomada a partir da atividade médica, a medicação. Dessa maneira percebe-se que a medicação está em uma posição intermediária entre a sua origem e o seu fim. Aristóteles, desse modo, desfaz a tautologia, dizendo que o âmbito da arte não está somente circunscrito às atividades que se referem à técnica ou àquelas que são *conforme* a arte, mas também revela uma noção importante a respeito da idéia do processo artístico, o conceito de finalidade, pois a saúde é a finalidade da arte médica e não o próprio fazer médico; com efeito, todo processo artístico passa a se referir a um fim, assim como a edificação é *a arte* de edificar e não possui outra finalidade senão uma casa.

Em todo processo de conhecimento, do qual a arte é apenas uma espécie, deve-se, conforme pensa Aristóteles, indagar a respeito da matéria e da forma com vistas à finalidade própria correspondente a cada espécie de arte, a fim de que a finalidade do conhecimento desse tipo seja alcançada. Portanto, todo produtor, quando produz algo, necessariamente deve-se indagar a respeito das formas e das matérias correspondentes a cada arte, como, por exemplo, o construtor deve conhecer a forma da casa, assim como também os materiais dos quais ela é composta.

A forma e a matéria na natureza estão entrelaçadas de maneira tão intrínseca, que só podem ser separadas pelo pensamento. E para aquele que investiga a realidade das coisas físicas, é preciso que conheça os conceitos de forma e matéria, para a compreensão de seu objeto de pesquisa. De maneira semelhante se dá com os objetos artísticos, tendo em vista que nessa atividade humana o produtor deve compreender, à maneira de um *demiurgo*, a composição dos elementos. Entretanto,

¹² Οὐ γὰρ ὡσπερ ἡ ἰατρεισὶς λέγεται οὐκ εἰς ἰατρικὴν ὁδὸς ἀλλ’ εἰς ὑγίειαν· ἀνάγκη μὲν γὰρ ἀπὸ ἰατρικῆς οὐκ εἰς ἰατρικὴν εἶναι τὴν ἰατρεισιν,[...] (Física, 193 b, 13).

na produção artística matéria e forma não são compostos, mas componentes, visto que a geração da obra de arte compete ao homem em sua atitude produtiva, e os compostos dizem respeito à geração das coisas naturais. É necessário, então, investigar, a partir de agora, a concepção aristotélica da arte em relação à natureza. Em vista disso, a partir da concepção de todas as coisas que existem, divididas em matéria e forma, é possível compreender o famoso dito de Aristóteles:

Se a arte imita a natureza, é da mesma ciência, então, saber até que ponto há forma e matéria (como é do médico conhecer até que ponto há saúde, em relação à bile e à fleuma, nas quais está a saúde; e semelhantemente é do construtor conhecer até que ponto há a forma e a matéria da casa, porque são tijolos e madeiras, desse modo também sobre as outras coisas).⁴³

É preciso observar dois aspectos da arte que Aristóteles denomina: de um lado, a arte que comanda a matéria (*ἀρχουσαι τῆς ὕλης*); e de outro lado, a arte que conhece a matéria (*γνωρίζουσαι τῆς ὕλης*). O primeiro aspecto da arte é aquele que comanda a matéria, ao passo que ela está voltada para a compreensão dos elementos em vista do objetivo a ser elaborado; o segundo aspecto da arte é o que conhece a matéria e sabe aplicar as técnicas correspondentes à transformação da matéria no objeto visado por ela. Contudo, esses aspectos estão em torno de uma mesma arte ou técnica na matéria, pois não estão separados de maneira rígida, visto que atuam na matéria, mas sob ponto de vista diferente.

A partir disso, poder-se-ia pensar que a arte, considerada até agora como toda e qualquer produção humana, possuísse diferenças segundo o âmbito próprio da atividade humana; contudo, essa divisão é apenas esquemática, de maneira que a arte nesse contexto representa os diversos tipos de atividades produtivas. Por outro lado, no contexto da *Física*, é impossível negar a separação que

⁴³ *Εἰ δέ ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν, τῆς δὲ αὐτῆς ἐπιστήμης εἰδέναι τὸ εἶδος καὶ τὴν ὕλην μέχρι τοῦ (οἶον ἰατροῦ ὑγίαιαν καὶ χολὴν καὶ φλέγμα, ἐν οἷς ἡ ὑγία, ὁμοίως δὲ καὶ οἰκοδόμου τὸ τε εἶδος τῆς οἰκίας καὶ τὴν ὕλην, ὅτι πλίνθοι καὶ ξύλα· ὡσαύτως δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων)* (*Física*, 194 a, 21).

há entre matéria e forma, pois esses são elementos constituintes dos seres, e toda natureza está plena deles; do mesmo modo também esse fato é verificável em relação à arte que possui os mesmos princípios constituintes em seus objetos. Mas a divisão operada na matéria não pode ser sustentada inflexivelmente, porque sendo inegável que há a divisão entre matéria e forma, contudo, não é possível que haja cisão da matéria em partes; deve-se entender, apenas, que há diversas abordagens atuantes sobre a mesma matéria. Pois se um determinado artesão produz um leme, ele precisará conhecer a matéria apropriada para um leme, devendo conhecer também a forma do leme para o fabricar; contudo, um piloto de navios, deverá conhecer melhor a forma do leme, pois ao utilizar-se do leme em sua profissão, conhecerá melhor o leme, em termos de comando dessa técnica, do que o artesão que apenas o fabrica. De forma que, é possível compreender a interação entre essas atividades que envolvem uma constante mutação dos objetos fabricados, devido às trocas de experiência entre os humanos. E a técnica é a parte que evolui no sistema da arte, constituindo também a subdivisão desses procedimentos que envolvem a produção da arte. A partir dessa consideração, é possível compreender a idéia de técnica, que é paralela ao desenvolvimento da arte.

Para além dessa divisão aparente, Aristóteles demonstra que há outra noção capital para a idéia de *tékhne*, que ele denomina de finalidade, de tal sorte que é preciso considerá-la sob dois aspectos: o primeiro revela que a arte tem sua finalidade em vista de sua *poiesis*, de forma que a *poiesis* tem em vista algum objeto; o segundo revela uma finalidade maior, o próprio homem, tendo em vista que a *poiesis* “só pode ser mediada por nós, pois sempre que as artes produzem a matéria, umas de modo bruto, outras de maneira bem trabalhada, nós nos utilizamos de todas as coisas existentes como (se fossem) *em vista de nós*.”⁴⁴ Logo, se a natureza possui uma finalidade em si mesma, a arte possui a sua finalidade no homem, pois, com efeito, todas as coisas são produzidas em vista de nós mesmos e se a produção artística tem de fato uma finalidade, essa reside no homem. Em outra passagem consoante com essa, Aristóteles afirma com convicção que “nas coisas conforme

⁴⁴ Ἐπεὶ καὶ ποιῶσιν αἱ τέχναι τὴν ὕλην αἱ μὲν ἀπλῶς αἱ δὲ εὐεργόν, καὶ χρῶμεθα ὡς ἡμῶν ἕνεκα πάντων ὑπαρχόντων [...] (Física, 194 a, 33).

a arte, nós produzimos a matéria em vista da obra [...]”⁴⁵ E se seguirmos o raciocínio do estagirita, o conceito *em vista da obra*, nessa passagem, vem a ser o fim último da produção artística. Portanto, a idéia de arte na *Física* pode ser entendida de acordo com os conceitos que servem para análise dos seres naturais, excetuando-se a maneira como são gerados. Essas noções na *Física* podem ser também analisadas sob o ponto de vista das causas físicas.

A *Física* apresenta as noções da geração dos seres, não só a partir das noções de forma e matéria, mas também a partir das noções de causa. Essa torna-se central para Aristóteles na *Física*, porque em vista dessa noção é possível explicar todas as mudanças que há nos seres sob o ponto de vista do “porquê” (αἰτίαι) das mudanças. Assim, segundo Pierre Pellegrin⁴⁶, há nesse conceito uma derivação semântica de outro campo semântico, o jurídico: a partir da mesma etimologia, então, surge o significado de “o responsável de”, “o culpado de”, constituindo dessa maneira a origem do vocabulário abstrato aristotélico sobre a causa. De forma que, o investigador de uma determinada ciência procura o *porquê* de certas ocorrências, mudanças, propriedades, e de acordo com essa atitude inquiridora, o *porquê* das coisas revela a causa dos fenômenos de mudança nos seres. Aristóteles, então, partindo dessa preocupação com as causas na *Física*, determina quatro causas do conhecimento para os seres: (1) causa material, por exemplo, o elemento terra para uma estátua; (2) causa formal, por exemplo, a razão ou a definição de algo; (3) causa motora ou eficiente, por exemplo, o produtor de algo; (4) causa final, como a obra resultante de um processo, ou mesmo a casa em vista da construção que a gerou. Tendo em vista essas quatro causas, considera-se que essas causas podem atuar ao mesmo tempo em um determinado objeto, como a matéria em uma estátua será a causa material, por exemplo, o bronze; tendo ao mesmo tempo, a forma da estátua que é a causa formal. Portanto, Aristóteles afirma que essas diversas causas podem ser ditas de diversas maneiras, e simultaneamente umas às outras.

⁴⁵ Ἐν μὲν οὖν τοῖς κατὰ τέχνην ἡμεῖς ποιούμεν τὴν ὕλην τοῦ ἔργου ἕνεκα [...] (*Física*, 194 b, 7).

⁴⁶ Le Vocabulaire d’Aristote, (2001, p.12).

A noção das causas também apresenta o ato e a potência como subdivisão em seu interior: por um lado, temos as potências (*δυνάμενα*); de outro lado, as causas ativas (*ἐνεργοῦντα*). Ao passo que, uma determinada matéria para construção é uma causa potencial, enquanto que o construtor, construindo, é uma causa ativa. Contudo, há a primazia de uma causa em relação à outra, se considerada do ponto de vista da anterioridade, pois, se o construtor é causa da casa, a arte de construir é causa do construtor. Portanto, Aristóteles afirma a relação de anterioridade como a causa primordial entre a primazia das causas e, nesse sentido, a arte de construir é a causa última em relação à casa.

Dentre essas causas que foram expostas, Aristóteles se indaga se o acaso (*τύχη*) e o espontâneo (*αὐτόματον*) podem ser considerados também causas de mudança nas coisas existentes. De tal forma que, até agora, as causas apresentavam apenas relações necessárias com as mudanças ocorridas nos seres, mas é possível também que as causas não sejam desencadeadas por relações necessárias. E se isso é possível, é necessário considerar, então, de que tipos de causas podem ser o acaso e o espontâneo.

Assim, constata-se em todas as coisas que vêm a ser, isto é, nas coisas geradas que algumas vêm a ser sempre do mesmo modo (*ἀεὶ ὡσαύτως*)⁴⁷ cuja geração indica uma relação de necessidade; e outras que vêm a ser “no mais das vezes” (*ἐπὶ τὸ πολὺ*)⁴⁸ cujo vir a ser escapa da relação de necessidade, embora produza na maior parte das vezes relações idênticas. E além dessas relações de geração, constata-se ainda, que as gerações do acaso e do espontâneo não podem ser desconsideradas, pois de certo modo são causa de mudança nos seres. Há, assim, em todas as gerações, incluindo as que têm por causa o acaso e o espontâneo, dois tipos de relações: ou são *em*

⁴⁷ Este conceito é bem simples de ser entendido, formado por dois advérbios, ressalta a relação de necessidade ao criar a expressão a partir do advérbio temporal sempre (*ἀεὶ*) somado à expressão do advérbio de modo *ὡς* e *αὐτός* cujo significado literal é *como o mesmo*.

⁴⁸ Tradução operacional da expressão *ἐπὶ τὸ πολὺ*, onde a preposição *sobre* tem o significado de *em*, sem movimento e com a noção de acréscimo, junto do advérbio substantivado *muito*, perfazendo o significado de uma ocorrência que acontece *muitas vezes, mas nem sempre*.

vista de algo (τὸ οὐδ' ἐνεκα)⁴⁹, ou não possuem finalidade alguma. É preciso, portanto, notar que a finalidade tem um novo aspecto de geração do ponto de vista natural.

Assim, todas as gerações, ou são em vista de algo, ou são sem finalidade; contudo, há para Aristóteles gerações provenientes do acaso e do espontâneo que também podem ser *em vista de algo*. Dentre as gerações que são *em vista de algo*, há as gerações necessárias, ou ainda *no mais das vezes*, que possuem, muitas vezes, gerações pertencentes ao mesmo modo de geração *em vista de um fim*; contudo, há aquelas que não são em vista de um fim. Por outro lado, mesmo nas gerações que se dão por acaso ou espontaneamente, podem se dar em vista de um fim, mas não haverá direcionamento para esse fim (Física 196 b 17). Assim, ao excluirmos as gerações que não são em vista de algo, as restantes serão *em vista de algo*, seja a partir de uma relação necessária, ou *no mais das vezes*, ou ainda por acaso ou de maneira espontânea, e ainda, todas são consideradas por Aristóteles, sob dois aspectos: ou são em si mesmas⁵⁰, ou por acidente. De maneira que *em si mesmo* é o construtor que é o causador (αἴτιον) da casa; mas nas gerações por acidente as causas são intermináveis e impossíveis de ser determinadas, visto que só nas relações necessárias há um causador determinado.

Pode-se atribuir às gerações por acaso algum tipo de ação (πράξις), pois existem ações que se dão a partir de atos afortunados (εὐτυχήμενα), e nada impede a geração dessas ações, contudo, no âmbito humano, essas ações estão em relação com a capacidade humana de escolha (προαίρεσις), melhor dizendo, só no momento da geração desses atos, eles podem ser considerados por acaso. Com efeito, logo após a sua geração, o homem serve-se de sua capacidade reflexiva no ato da escolha. Assim, o caráter de puro acaso ou de geração sem necessidade é transitório. Deve-se ressaltar ainda que, para Aristóteles, nem todos os seres vivos possuem essa

⁴⁹ Uma tradução mais literal seria *em vista do quê*, pois o complemento de ἐνεκα geralmente está no genitivo indicando a origem, o lugar onde o processo é gerado.

⁵⁰ Por essência, sem contingência em sua geração.

capacidade, sendo que àqueles que não possuem tal capacidade, “não é possível agir, e nem produzir algo a partir do acaso.”⁵¹

Partindo-se dessa constatação, entende-se que a arte sempre gerará algo *em vista de alguma coisa*, assim como também se dá nas gerações por natureza. Aristóteles, porém, afirma que: “em geral a arte realiza algumas coisas que a natureza está impossibilitada de transformar, e outras coisas são imitadas.”⁵² Se se tomar a afirmação aristotélica no contexto da língua grega, será possível notar a forte oposição entre os verbos. Temos, assim, o verbo realizar (ἐπιτελέω) cujo significado é *executar com algum fim em vista*, tendo ainda o significado do termo da ação, ou mesmo o acabamento daquilo que, por outro lado, a natureza não pode transformar (ἀπεργάζομαι) ou acabar, ou mesmo terminar de fazer completamente, havendo para esse verbo a mesma raiz que há para atividade (ἔργα), cuja especificidade é não possuir nenhum fim imanente à sua atividade. Pode-se compreender, assim, essa oposição a partir de um exemplo, como o de uma construção de uma casa: a arte de construir será a causa de geração da casa; contudo, seus elementos constituintes são gerados por natureza, tendo sido modificados por alguma *poiesis* humana, que em um determinado momento os transformou em tijolo, pedra, etc., tendo em um segundo momento a junção deles até se dar a conclusão da finalidade última, a casa. Na origem, portanto, da geração da casa há um processo natural, indispensável para a produção de algo, mas que a natureza não pode transformar sozinha, até a finalidade última que compete à arte.

Esse processo da arte é apenas uma parte do enunciado, porque, em seguida, Aristóteles parece afirmar com clareza que *a arte imita a natureza*, e nesse sentido podemos compreender a afirmação do estagirita no que diz respeito à finalidade da produção artística, pois, se algum pintor, pinta algum homem, tem a finalidade de gerar o homem, mesmo que seja apenas uma figura, porém, ele é reconhecível como tal e a finalidade será a mesma, ainda que só no plano homonímico.

⁵¹ [...] μὴ ἐνδέχεται πρᾶξαι, οὐδὲ τὸ ἀπὸ τύχης τι ποιῆσαι. (Física 197 b 6).

⁵² “Ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται. [...] (Física 199 a, 15).

É possível, então, afirmar para concluir essas considerações que o contexto da *Física* nos mostra a geração dos processos artísticos de maneira semelhante aos processos de geração da natureza. E a *Física* revela mais propriamente o *demiurgo*⁵³ em seu estado de atividade, ou, em termos físicos, como causa motora em atividade, pois em todas as atividades relacionadas com arte, o homem ocupa uma posição de realce na atividade *poiética*, em contraste com as gerações naturais, as quais possuem a potência de gerarem-se a si mesmas. Nesse contraste, Aristóteles se utiliza dos exemplos produzidos pela arte, a fim de ressaltar a semelhança com a geração das coisas naturais, e com essa estratégia desdobra a atividade *poiética* em seus elementos processuais, em vista do esclarecimento da geração dos processos naturais, por analogia. Nessas comparações, toda a atividade artística refere-se às artes úteis e belas, pois os exemplos aristotélicos na *Física* estão em torno da medicina, da arquitetura, e também da escultura. Contudo, na elucidação de todos os processos artísticos que foram citados na *Física*, há a dificuldade de categorizar a arte em atividades úteis e belas, pois a única divisão que Aristóteles desenvolve na *Física* entre as artes é entre aquelas que finalizam um processo natural, impossível para a natureza trabalhá-lo, e aquelas que imitam a natureza (*Física* 199 a 15). Se a partir disso se levar em conta que de um lado há o processo mimético, imediatamente ocorre a pergunta: como, então, ocorre o processo artístico da outra parte? Pois, se tomarmos o médico como exemplo, ele não imita nenhum processo natural, nem mesmo em sua finalidade, porque, se ele atinge a saúde que é a finalidade de sua arte médica, ele só pode gerá-la a partir de processos técnicos desenvolvidos por sua arte, mesmo que envolva em todas as etapas coisas naturais. Assim, há uma manipulação da natureza pela arte, a fim de que ela alcance a sua finalidade. Contudo, poder-se-ia objetar que a saúde é algo natural, e por isso a arte imitaria a natureza de qualquer forma. E se estiver correto esse raciocínio, de fato toda arte será imitação.

⁵³ O *Demiurgo* possuía o significado primitivo de alguém que trabalhava para o público, já em Homero tinha o significado de alguém que exercia uma profissão qualquer, posteriormente tendo sido reduzido o significado para trabalhador manual, e por extensão aquele que criava ou produzia algo, mais tarde passou a significar, no contexto religioso, aquele que criava o mundo (Bailly, 2000, p. 192).

Sigamos os raciocínios dos outros livros, a fim de averiguarmos a possibilidade de tal delimitação dos processos artísticos. Por outro lado, cabe observar que a obra impõe a diferença que há entre a arte e a natureza, pois os meios técnicos da arte médica geram apenas as condições para a saúde; mas, nunca a saúde. De maneira que a diferença entre ambas somente reside na obra.

2.3 A *tékhne* na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles.

No livro I da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles considera que a arte, o método, a ação e a escolha possuem um bem (*ἄγαθος*) em vista do qual elas se norteiam. Entretanto, há diversos fins em cada uma dessas atividades, pois as artes são múltiplas e múltiplas também são as suas finalidades. De maneira que em uma única arte, há diversas finalidades subordinadas a um fim último. Essa afirmação torna-se mais clara a partir do seguinte exemplo: na construção de algum templo, há aquele que constrói as colunas, tendo por finalidade a construção de uma determinada coluna, mas essa coluna está subordinada a um fim último, o templo, que excede todos os fins subordinados da arte da construção. Diante dessa constatação, pode-se inferir diversos fins nos movimentos necessários para construção de algo, o último deles, contudo, é a finalidade por excelência na série dos fins.

Todas as atividades, inclusive as atividades artísticas, estão intrinsecamente ligadas a um bem maior, que é o bem político. Essa arte política tem em vista de seu fim todas as outras atividades subordinadas a ela, pois ela constitui o bem comum. A arte política possui o maior bem da sociedade e dos homens, e todas as artes em geral estão sob seu domínio. E Aristóteles, desejando determinar o âmbito dos objetos de pesquisa da arte política, afirma com clareza que:

Dir-se-ia de modo suficiente, se pudesse ser mostrado com clareza a matéria que subjaz (esse projeto): pois, deve-se pesquisar com exatidão não da

mesma maneira que em todos os discursos, nem como nas produções manuais. E, contudo, as coisas belas e justas, cujas coisas a arte política pesquisa, possuem muita diferença e muito erro, de maneira que parece ser só por costume, e não por natureza (a existência desses objetos de estudo).⁵⁴

Ao interpretarmos as coisas belas (τὰ καλὰ) na passagem acima como as coisas que são do âmbito da arte, compreende-se de imediato a submissão dos fins da arte ao fim político, pois a arte no contexto da *Política* (1333 b) faz parte de uma das possibilidades educacionais no modelo da *polis* aristotélica, e por isso, ela não goza de liberdade plena no sistema de ensino idealizado por Aristóteles que visa principalmente a juventude em seu estado de formação. Aparte dessa matéria, nota-se claramente que a arte nesse contexto diferencia-se da natureza como tal, pois são atividades que não exercem seu domínio sobre coisas imutáveis, específicas da ciência, mas sobre as coisas que são possíveis de serem de outra maneira,⁵⁵ o que corresponde exatamente às coisas que são por costume, tendo sob a sua variabilidade a riqueza das suas finalidades, e nisso, principalmente, consiste a preocupação de qualquer Estado político: o domínio das finalidades que são possíveis às coisas belas, e por essa razão mesma as restringe na educação estatal, a fim de controlar o processo educativo da polis.

Portanto, deve-se concluir que existem dois tipos de fim relacionados à arte, um intrínseco a sua produção como finalidade do artista frente ao seu objeto, que podemos classificá-lo de estético; e outro cuja finalidade da obra ultrapassa o âmbito restrito da estética para se imiscuir no plano da cidade antiga, pois toda arte produz uma determinada obra e essa obra é passível de classificação segundo o bem que ela produz, inclusive fora da educação como um processo catártico.

⁵⁴ Λέγοιτο δ' ἂν ἰκανῶς, εἰ κατὰ τὴν ὑποκειμένην ὕλην διασαφηθείη· τὸ γὰρ ἀκριβὲς οὐχ ὁμοίως ἐν ἅπασιν τοῖς λόγοις ἐπιζητητέον, ὥσπερ οὐδ' ἐν τοῖς δημιουργουμένοις. τὰ δὲ καλὰ καὶ τὰ δίκαια, περὶ ὧν ἡ πολιτικὴ σκοπεῖται, πολλὴν ἔχει διαφορὰν καὶ πλάνην, ὥστε δοκεῖν νόμῳ μόνον εἶναι, φύσει δὲ μή. (Ética a Nicômaco, 1094 b, 11-ss).

⁵⁵ Vide a subseção 1.1 *práxis e poiesis*.

Se prosseguirmos na análise da diferença entre a arte e a natureza, o caráter artificial da primeira pode ser ressaltado pelo seguinte fato: nas coisas que possuímos por natureza, afirma Aristóteles, todas em seu estado bruto são potências antes de poderem ser atividades, pois só podemos ver algo, ao ter a potência da visão, e a visão só se efetiva vendo algo que é posterior ao fato de termos a potência da visão. Mas, com a arte se dá o contrário disso, “pois, é preciso produzi-las, depois que foram aprendidas, e essas aprendemo-las fazendo, como (aqueles que) se tornaram arquitetos construindo e citaristas tocando cítara.”⁵⁶

Dessa forma, a arte não pode ser produto da natureza, mas da convenção humana, pois a partir de uma necessidade social se produz coisas necessárias à vida e ao prazer do homem. Contudo, há um espelhamento dos processos produtivos em relação às gerações das coisas na natureza, e por essa razão, muitas vezes as artes imitam a natureza. Mas se nos ativermos com mais precisão a essa passagem, perguntaríamos como é possível aprender as artes ao mesmo tempo em que se as produz? Como faríamos algo se não soubéssemos como fazê-lo? Há uma passagem na *Ética a Nicômaco* que talvez possa nos ajudar a responder essa aporia.

Aristóteles começa seu argumento com uma dificuldade imposta pela análise a respeito das atividades dos justos, colocando a seguinte questão: “Alguém poderia nos perguntar como nós afirmamos que é preciso nos tornarmos justos, fazendo coisas justas, e nos tornarmos prudentes, fazendo coisas prudentes.”⁵⁷ Nessa pergunta, deve-se levar em consideração que se alguém pratica ações justas, já possui a virtude da justiça, e uma vez que o agente já é virtuoso, a afirmação aristotélica torna-se aporética, uma vez que não se explica como se tornar justo, visto que ninguém é justo por natureza, e a mesma afirmação é válida para a arte, pois, Aristóteles identifica atividade à obra na seguinte analogia: “assim como (aqueles) fazem coisas gramaticais e musicais, já são

⁵⁶ “Α γὰρ δεῖ μαθόντας ποιεῖν, ταῦτα ποιῶντες μανθάνομεν, οἷον οἰκοδομοῦντες οἰκοδόμοι γίνονται καὶ καθαρίζοντες καθαρισταί· (Ética a Nicômaco, 1103 a, 32-ss).

⁵⁷ Ἀπορήσειε δ’ ἄν τις πῶς λέγομεν ὅτι δεῖ τὰ μὲν δίκαια πράττοντας δικαίους γίνεσθαι, τὰ δὲ σώφρονα σώφρονας· (Ética a Nicômaco, 1105 a, 17-ss).

gramáticos e músicos”⁵⁸ Pode-se identificar nessa questão levantada a mesma aporia que há para o procedimento ético de algum indivíduo. Assim, de um lado, temos a arte que primeiro deve ser aprendida, para depois ser produzida; de outro lado, temos as ações justas que antes de serem praticadas devem partir de quem já é justo. Tanto em um caso como no outro, a posse do conhecimento ou da virtude antecede a atividade. De forma que, a aporia persiste em vista da dificuldade de se quebrar o círculo fechado em que tal questão nos colocou.

Aristóteles, De forma que, continua a sua reflexão, ao qualificar algo como gramatical a partir de sua geração conforme a arte, no caso em questão conforme a gramática. Contudo, essa afirmação não resolve a aporia, pois nada se sabe a respeito das condições gnosiológicas do criador dessa obra, ou seja, se ele realmente tinha o conhecimento gramatical necessário para gerá-la. Não obstante, Aristóteles conclui: “assim, então, alguém será gramático, sempre que criar algo gramatical e de modo gramatical, e isso é conforme a (arte) gramatical (que há) nele”⁵⁹. E será da mesma maneira para o justo que pratica algum ato conforme a justiça. Em toda arte ou ações há obras, e tais obras são os produtos gerados a partir dessas atividades. Em um caso como aquele das ações justas, não haverá condições necessárias para sabermos se o agente é virtuoso por si mesmo, pois uma ação pode ser coincidentemente conforme a justiça, ou por acaso, ou por desejo de se parecer justo; mas se o agente não agir apenas com a finalidade da boa ação em si mesma, ele não será virtuoso. De maneira que esse fato nos é interdito saber, mas não para o agente que conhece os reais motivos de sua própria ação. Por outro lado, “as coisas geradas pelas artes possuem em si mesmas o seu bem: basta, portanto, ser gerada possuindo de algum modo essas coisas (ser gerada

⁵⁸ Trecho muito elíptico, pois toda estrutura oracional está na oração anterior. O trecho é este: ὥσπερ εἰ τὰ γραμματικὰ καὶ τὰ μουσικά, γραμματικοὶ καὶ μουσικοί. Contudo, ao traduzir, acrescentei à oração os termos faltantes, ficando desta maneira: ὥσπερ εἰ (ποιοῦσι) τὰ γραμματικὰ καὶ τὰ μουσικά, (ἤδη εἰσὶ) γραμματικοὶ καὶ μουσικοί. (Ética a Nicômaco, 1105 a, 20-ss).

⁵⁹ Τότε οὖν ἔσται γραμματικός, ἐὰν καὶ γραμματικόν τι ποιήσῃ καὶ γραμματικῶς· τοῦτο δ' ἔστι τὸ κατὰ τὴν ἐν αὐτῷ γραμματικὴν. (Ética a Nicômaco, 1105 a, 24-ss).

de acordo com a sua arte)”⁶⁰ Destarte essa diferença que há entre as obras da ação justa e da arte, não resolve ainda a aporia da geração da arte, mas se nos ativermos ao que Aristóteles afirma nesta passagem, haverá mais clareza para a solução do impasse: “é possível, pois, produzir algo gramatical tanto a partir do acaso quanto a partir do ensinamento de outro.”⁶¹

Dessa maneira, Aristóteles afirma que a arte possui duas gerações possíveis: uma que traz a marca do acaso, onde não há nenhuma relação de necessidade, sendo que a sua geração é totalmente enigmática para homem, já que não se pode determinar o agente causador da obra; quanto ao ensinamento, é muito claro esse procedimento, uma vez que é gerado a partir de algum mestre que a ensine, constituindo uma geração de segundo grau. Por sua vez, esse processo de geração da arte não extingue a aporia, visto que haverá para cada mestre um antecessor que o ensinou. Nesse sentido, a geração a partir do acaso (*ἀπὸ τύχης*) é o enigma que pode resolver a aporia, tendo que se considerar que em um dado momento a arte foi gerada a partir da experiência, e assim se considera que a arte a partir da experiência produz seu saber que consiste em um acúmulo de experiência sob determinada necessidade humana. Portanto, diante do que foi exposto pode se tentar responder a questão acima: pois, o homem ao produzir algo, acabou produzindo por costume muitas vezes o que necessitava, adquirindo conhecimento a respeito de sua produção e, ao ensinar ou ordenar as técnicas a respeito de sua produção, ele produziu a arte.

Outra reflexão que podemos encontrar a respeito da arte na *Ética* de Aristóteles diz respeito à obra (*ἔργον*) resultante desses processos tanto das artes em geral quanto das ações, de maneira que a obra revela o estado de excelência das coisas. Por exemplo, se tomarmos o olho tendo em vista a sua virtude (*ἀρετή*), constatar-se-á a produção de sua excelência (*σπουδαῖον*) em dois níveis diferentes tanto do olho mesmo quanto de sua função, a visão. Esses níveis são distintos, mas estão

⁶⁰ *Τὰ μὲν γὰρ ὑπὸ τῶν τεχνῶν γινόμενα τὸ εὖ ἔχει ἐν αὐτοῖς ἀρκεῖ οὖν ταῦτά πως ἔχοντα γενέσθαι* (*Ética a Nicômaco*, 1105 a, 26-ss).

⁶¹ *Τῶν τεχνῶν οὕτως ἔχει; ἐνδέχεται γὰρ γραμματικόν τι ποιῆσαι καὶ ἀπὸ τύχης καὶ ἄλλου ὑποθεμένου.* (*Ética a Nicômaco*, 1105 a, 22-ss).

justapostos, pois o bom olho verá bem e por isso produzirá uma boa visão. Contudo, esse exemplo é conforme a natureza, pois na obras humanas a excelência precisa ser determinada a partir de sua finalidade. Mas, analisemos somente o aspecto da obra. A virtude, então, será aquilo que produz a excelência, mas nem todas as obras possuem excelência. Como então se produz a excelência de alguma obra, no contexto da *Ética a Nicômaco*? Antes, é preciso se ater a uma afirmação de Aristóteles que introduz o conceito de meio-termo (τό ἴσον μέσον) como determinante para conceituar aquilo que pode ser considerado virtuoso. De forma que, ele afirma que:

[...] o meio-termo da coisa é o que se distancia a partir de cada um dos extremos que é uno e o mesmo para todos, contudo, em relação a nós, nem o meio termo é o que está em excesso, nem o que está em falta, não sendo uno e nem o mesmo para todos.⁶²

É preciso atentar para essa subdivisão que Aristóteles estabelece frente às coisas em si mesmas e em relação a nós (πρός ἡμᾶς), visto que há uma diferença entre essas categorias: pois, de um lado, as coisas consideradas nelas mesmas possuem suas medidas próprias, independente das consideração dos homens; de outro lado, quanto ao que é considerado em relação a nós, isto é, as coisas que entram em relação com o mundo humano, há certa relatividade se tomarmos o homem individualmente como medida de estabelecimento para o meio-termo; embora seja necessário frisar que Aristóteles não pense em relação a um único indivíduo, mas centra a sua reflexão “em nós”, a fim de poder determinar o meio-termo em relação a todos e a partir disso obter um meio-termo para a vida humana.

⁶² Τὸ δ' ἴσον μέσον τι ὑπερβολῆς καὶ ἐλλείψεως. λέγω δέ τοῦ μὲν πράγματος μέσον τὸ ἴσον ἀπέχον ἀφ' ἑκατέρου τῶν ἄκρων, ὅπερ ἐστὶν ἐν καὶ τὸ αὐτὸ πᾶσιν, πρὸς ἡμᾶς δέ ὃ μήτε πλεονάζει μήτε ἐλλείπει· τοῦτο δ' οὐχ ἔν, οὐδὲ ταῦτόν πᾶσιν. (*Ética à Nicômaco* 1106 b, 28-ss).

A partir dessas definições, se a arte deseja alcançar a excelência, e a excelência sendo a virtude de determinada obra, deve-se então, a partir do artista, determinar o meio-termo de uma determinada obra de arte; contudo a medida será em relação ao homem e não em relação à coisa mesma, pois julgamos as obras de acordo com a medida que nós, os homens, lhes damos, sem a qual não haverá meio-termo para as coisas humanas. E encontramos nesta passagem a confirmação dessa mediedade, em que Aristóteles afirma:

[...] de onde se tem o hábito de dizer para as obras que possuem o bem que não se pode tirar nem acrescentar, pois o excesso e a falta corrompem o bem (delas), e a mediedade preserva-o, e os bons artistas, como nós dizemos, vendo-o, obram visando o bem.⁶³

A partir dessa passagem, conclui-se que toda obra que atinge o meio-termo entre o excesso e a falta, torna-se um paradigma para as demais produções, e esse modelo vem a ser em vista de sua excelência, de maneira que o excesso e a falta destroem o equilíbrio necessário do paradigma, assim como toda ação orienta-se pelo meio-termo, a fim de se tornar virtuosa, e a arte como produção humana só é passível de julgamento, segundo a sua excelência. A virtude na arte para Aristóteles, então, não é senão uma sabedoria (σοφία), atribuindo inclusive ao escultor Fídias e ao criador de estátuas Policeto a mais elevada exatidão (ἀκριβέστατος) em suas artes, sendo considerados, por ele, como os paradigmas da escultura.

Por fim, a *Ética a Nicômaco* comporta mais um raciocínio de elevada importância para o entendimento da arte. Tal reflexão é muito semelhante àquela desenvolvida no capítulo sobre a *poiesis* aristotélica, contudo o seu raciocínio também se aplica à arte. Desse modo, portanto, Aristóteles define que o intelecto prático e produtivo tem por característica relacionar-se com os

⁶³ Ὁ θεὸς εἰώθασιν ἐπιλέγειν τοῖς εὖ ἔχουσιν ἔργοις ὅτι οὐτ' ἀφελεῖν ἔστιν οὔτε προσθεῖναι, ὡς τῆς μὲν ὑπερβολῆς καὶ τῆς ἐλλείψεως φθειρούσης τὸ εὖ, τῆς δὲ μεσότητος σωζούσης, οἱ δ' ἀγαθοὶ τεχνῖται, ὡς λέγομεν, πρὸς τοῦτο βλέποντες ἐργάζονται. (*Ética à Nicômaco* 1106 b, 09-ss).

objetos que se apresentam de formas variáveis, e tanto a arte, quanto a atividade relacionam-se com essa parte do intelecto. A arte nesse contexto é considerada uma disposição que busca a verdade de seu objeto, e cada disposição da alma, já que há uma disposição para a ciência e outra para sabedoria prática, envolve o raciocínio que deve ser verdadeiro e o desejo que deve ser reto, a fim de que a escolha seja certa em relação aos seus objetos. A arte, então, será uma capacidade raciocinada de produção, mas essa capacidade só atinge sua obra que é sua finalidade, se o raciocínio for reto. Pois, se o raciocínio for reto, o desejo e a razão, que são partes da alma envolvidas no processo, estarão bem direcionados para a realização da obra. E só assim o homem poderá deliberar bem para atingir a finalidade de sua arte.

Nesse caso, a arte difere das coisas que são geradas ou por natureza ou por necessidade, uma vez que por natureza ou necessidade constituem objetos para outras ciências devido à sua exatidão no processo de geração, o que não se dá com a arte, pois sua geração aproxima-se daquela do acaso. De maneira que Aristóteles afirma que: “toda arte está em torno da geração: tanto criar quanto contemplar como se gera algo das coisas que podem tanto ser quanto não ser, cujo princípio está no que produz, mas não no que é produzido.”⁶⁴ De maneira que o princípio da arte está no criador da obra, e por isso é possível dizer que a arte e o acaso encontram-se em seus processos de geração, pois de nenhuma maneira há relação de necessidade na atividade humana, nem mesmo em relação aos seus objetos que concernem ao que é possível ser de outro modo. E nesse sentido o acaso também é tributário das coisas variáveis, pois a contemplação de seu processo de geração é indeterminável. Nesse cruzamento entre arte e acaso, Aristóteles cita Agatão em sua *Ética*: “a arte deseja o acaso e o acaso a arte.”⁶⁵

⁶⁴ “Ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν καὶ τὸ τεχνάζειν καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηται τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιῶντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ” (*Ética a Nicômaco* 1140 a 11-ss).

⁶⁵ “Ἀγάθων φησὶ ἴτε τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην. (*Ética a Nicômaco* 1140 a, 19-ss).

2.4 A tékhne na *Metafísica* de Aristóteles.

No livro *alfa* da *Metafísica*, Aristóteles parece dar a mais completa definição da arte em seus escritos, pois nessa obra ele começa a desenvolver as etapas do conhecimento, partindo das sensações dos animais em geral até chegar aos conhecimentos mais elaborados como a ciência e a filosofia. Nesse percurso a arte figura como uma das formas de conhecimento e expressão do homem dentre as mais autênticas geradas por ele.

A afirmação inaugural da *Metafísica* aponta para esse percurso do conhecimento desenvolvido no livro *alfa*. O estagirita sentencia assim: “todos os homens desejam o saber por natureza.”⁶⁶ A partir desse desejo⁶⁷ (ὄρεξις), entende-se que nem só o homem é capaz de aprender, pois pelo princípio do prazer e da dor outros animais também podem. Contudo, parece que o uso racional da *órexis* determina a produção do conhecimento, possibilitando ao homem comunicar-se, ensinar, e aprender. De uma maneira geral, para Aristóteles, todos os animais nascem dotados de sensação (αἴσθησις), e em alguns animais ainda há a memória (μνήμη); contudo, para outros não há. A memória, pois, vem a ser de suma importância àqueles animais que a possuem, por causa da geração da recordação (μνημονεύειν), porque a partir disso é possível para esses animais aprenderem (μανθάνειν). Nesse esquema, todos os animais que são desprovidos de memória estão excluídos da capacidade de aprender. O homem é aquele animal que goza das faculdades completas para o aprendizado, tendo, pois, todos os sentidos e grande capacidade de memória.

Essa capacidade para aprender, torna o homem capacitado para experimentar, pois, para Aristóteles, após muitas recordações gera-se a experiência. A experiência, então, que é a capacidade de utilizar-se da memória na antecipação de algum evento, é cristalizadora do conhecimento. A

⁶⁶ Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. (*Metafísica* 980 a, 1).

⁶⁷ A definição de *órexis* no comentário do *Da alma*, traduzido e comentado por Maria Cecília G. dos Reis esclarece a função do termo: “É preciso, em primeiro lugar, chamar a atenção para o fato de que, para Aristóteles, *órexis* é o termo geral — e por isso foi traduzido por “desejo” e não literalmente por “apetite” —, que se manifesta seja de maneira racional — como ânimo ou impulso [*thymos*] e appetite [*epithymia*] —, seja de maneira racional — como aspiração, vontade [*boulêsis*][cf. 432b5-6].” (Maria dos Reis: 2006, p. 215).

experiência, além de possibilitar o aprendizado, gera também a arte e a ciência. Assim, para Aristóteles: “produz-se arte, quando a partir de muitas reflexões da experiência se gera um pensamento geral a respeito de coisas semelhantes”⁶⁸ Torna-se expresso que a arte consiste em elevar-se a partir da experiência particular de cada coisa até formular um conhecimento geral (universal) a respeito dos acontecimentos que ocorrem da mesma maneira. A experiência, portanto, é o conhecimento das coisas singulares, mas a arte é uma espécie de conhecimento que formula regras gerais para acontecimentos particulares semelhantes. A arte, então, é considerada uma espécie de saber a partir desse procedimento de conhecimento efetuado por ela, pois, de certa forma, o artista ou artesão conhece a causa, o porquê dos eventos que se dão no âmbito da arte, enquanto que aqueles que só possuem a experiência, não conhecem as causas das coisas, mas somente experiências isoladas.

Aquele, então, que produz algo a partir de seu conhecimento técnico é considerado mais sábio que aqueles que produzem algo apenas por costume (ἔθος), pois esses são considerados geradores como as potências irracionais, tal como o fogo que queima os objetos apenas por impulso. Contudo, se nos concentrarmos na obra gerada por um homem, seja ele artesão ou não, o resultado muitas vezes pode ser o mesmo, mas só um dentre eles é capaz de ensinar ao outro a sua arte, e é justamente esse que se pode denominar de sábio. Assim, não é a atividade de alguém que determina o tipo da obra, pois por acidente pode-se gerar uma obra bela e boa, mas a arte depende daquele que raciocina a respeito da obra, a fim de constituir-lhe uma técnica, passível de ser ensinada. E nesse caso, nascem os mestres e suas artes.

Em outra passagem importante da *Metafísica*, encontram-se outros aspectos importantes para a definição da arte; a afirmação diz:

⁶⁸ Γίγνεται δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις. (*Metafísica* 981 a 5).

[...] parece, assim, primeiramente que quem além das sensações comuns descobriu uma arte qualquer, é admirado pelos homens, não só pela certa utilidade que há das artes descobertas, mas também como sábio e diferente de todos os outros homens, e a maior parte das artes descobertas, umas visam à necessidade, outras visam à distração [...].⁶⁹

Dessa passagem, percebe-se que a arte é uma espécie de salto qualitativo em relação às sensações comuns. Desse modo há um tipo de consideração diferente das sensações por parte daquele que gera a arte, e essa diferença envolve o intelecto na geração da técnica. Por outro lado, mesmo que haja uma diferença entre os homens comuns e os sábios, o verbo usado para conhecer alguma espécie de arte é *heurisko* (εὕρισκω) o que reafirma o caráter ocasional da descoberta da arte, pois *heurisko* possui o significado primeiro de *achar por acaso*, contudo é um verbo muito usado para a atividade mental, para uma pesquisa que se dá em nível mental. Mais uma vez, o nascimento da arte parece estar envolto pela imprevisibilidade.

Há ainda para essa passagem a possibilidade de entender a arte em suas diferentes espécies, e junto talvez com outra passagem da *Política* (1333 a, 30), já citada nessa dissertação, onde há a mais clara subdivisão das espécies de arte no *corpus aristotelicum*, sendo que a partir dela pode-se pensar nas diferenças entre as artes em três modalidades: utilidade, necessidade e distração. A utilidade parece ser qualquer arte que envolva técnicas que facilitaram a vida do homem, tal como a construção de uma cama, de casas, etc. Quanto à arte necessária, creio que a *Política* é a mais alta dentre todas elas, mas também pode-se classificar como necessária a medicina, a arte da guerra, entre outras. Por último, temos a arte da distração como está nessa passagem ou como está expresso, na *Política*, como a atividade em vista das coisas belas. Nessa categoria, então, é possível

⁶⁹ Τὸ μὲν οὖν πρῶτον εἰκὸς τὸν ὅποιανοῦν εὐρόντα τέχνην παρὰ τὰς κοινὰς αἰσθήσεις θαυμάζεσθαι ὑπὸ τῶν ἀνθρώπων μὴ μόνον διὰ τὸ χρήσιμον εἶναι τι τῶν εὐρεθέντων ἀλλ' ὡς σοφὸν καὶ διαφέροντα τῶν ἄλλων· πλειόνων δ' εὕρισκομένων τεχνῶν καὶ τῶν μὲν πρὸς τὰναγκαῖα τῶν δὲ πρὸς διαγωγὴν οὐσῶν, [...] (*Metafísica* 981 b 13).

colocar todas as artes que não podem ser classificadas como nenhuma das anteriores, mas principalmente pelo prazer que ela gera.

2.5 A *tékhne* na *Poética* de Aristóteles.

A arte no que diz respeito ao livro da *Poética* recebe uma denominação diferente de todos os outros livros abordados até o momento. Em sua abordagem, logo no início da obra, Aristóteles estabelece uma nova classificação das artes como miméticas, embora a idéia de *mímesis* não seja de todo estranha nos outros contextos, contudo, na *Poética* elas são intrinsecamente denominadas como arte mimética. De forma que, Aristóteles enumera algumas formas de arte que estão diretamente ligadas ao projeto da *Poética*: como a Epopéia, a Tragédia, a Comédia, o Ditirambo e a Música, e sem exceção todas são consideradas imitações. As diferenças nos aspectos da arte mimética são definidas a partir de três elementos que as distinguem entre si: os meios, os objetos e os modos. Todos esses elementos são constitutivos da expressão de cada arte.

Partindo dessa divisão, há uma passagem que estabelece o modo como a arte mimética é produzida; contudo esse *modo* não é o modo como artes produzem a “imitação”, mas é como o homem imita. A diferença é bem sutil, uma vez que não se trata da arte, mas do homem em seu processo de imitação. Assim, Aristóteles define: “como, pois, alguns que produzem imagens imitam muitas coisas em cores e figuras (*uns por meio da arte, outros por meio do costume*) e outros *por meio da voz*, [...]”⁷⁰ Em relação às cores e às figuras deve-se classificá-las como os meios que arte possui para a produção da imitação, mas o que salta aos olhos são os termos: arte, costume e voz.

A voz, que parece destoar da oposição clara que há entre arte e costume, é um modo de difícil definição, mas para isso deve-se recorrer ao texto da *Retórica*, a fim de poder esclarecer o

⁷⁰ “Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, [...]” (*Poética* 1447 a, 18).

significado que ela comporta na *Poética*. Dessa maneira, Aristóteles, ao abordar a *lexis* no texto da *Retórica*, afirma que:

Os poetas, assim, foram os primeiros, como é natural, a mostrar a mudança, pois as palavras são imitações, e também começou a ser de todas as partes de nosso corpo a mais imitável, e, De forma que, instituíram as artes, a rapsódia, a arte dos atores e outras. [...] através disso, a elocução tornou-se a primeira *Poética*.⁷¹

Após constatar nessa passagem o significado da voz, a comparação com os outros meios aludidos na *Poética* se faz necessária, pois a voz é um meio fundamental de se produzir a imitação. Assim, a voz assume destacada função nesse processo de criação pelo homem. E por isso, se a compararmos com os outros meios, compreende-se que a voz é um meio natural de imitação, diferindo, por um lado, da arte cujo meio de imitação é a criação de normas ou princípios em determinada arte, podendo também significar engenho na imitação; por outro lado, difere também do “costume” que é estabelecido de acordo com a convenção social, pela qual o uso comum tanto de palavras como de outros instrumentos no processo mimético estabelece esse modo. Essa diferenciação entre os modos de imitação do homem, pode-se também compreendê-la como meios naturais para imitação, no caso da voz, e meios artificiais, criados pelo homem para potencializar a imitação, como no caso da técnica e do costume gerado por algum ato social.

Nessa diferenciação, nota-se que o processo de imitação que Aristóteles classifica, não possui nenhuma relação com o objeto de imitação ou com os meios de imitação entre as artes. Afastando-se um pouco dessas delimitações, o texto de Aristóteles traz a seguinte preposição: *diá* (*διὰ*) e o caso das palavras está no genitivo, e diante dessa junção sintática o significado dos meios

⁷¹ Ἡρξάντο μὲν οὖν κινήσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν ἢ τε ῥαψωδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. [...] διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, [...] (*Retórica* 1404 a 20).

miméticos denota uma separação entre a realidade imitável e a arte imitante. Os meios miméticos do homem, então, são as atividades que atravessam a *mímesis*. E a arte como um desses meios excede a todos outros, embora, a voz também fosse considerada um instrumento artístico-mimético, sendo cooptada para a *mímesis* artística, entretanto, ela está subordinada à linguagem expressa pelo poeta que se dá de forma técnica, elaborada, artística.

2.6 O sentido de *tékhne* em Aristóteles.

Não há em Aristóteles nenhuma obra que aborde a problemática da *tékhne* em geral como tema central. O conceito de arte, em Aristóteles, só pode ser delineado a partir de citações nas quais a arte figura apenas como termo comparativo, frente a outros conceitos expressos nessas passagens. Por causa talvez, de sua evidente produção para os gregos da época, ela não constituía assim um assunto digno da filosofia, e por isso mesmo, o significado da arte funcionava à guisa de exemplos para esclarecer qualquer outro conceito que se relacionasse com as obras filosóficas. Pode-se notar que há esse artifício não só em Aristóteles, mas também em Platão. A única exceção ocorre para os escritos políticos desses filósofos que têm a educação grega como assunto de Estado, e nessa perspectiva, a arte tornava-se de fundamental importância para esses filósofos, pois constituíam as bases da educação do Estado.

De outra maneira, a arte em seu processo criativo jamais se tornou assunto filosófico para ser estudado em sua totalidade. E a arte em sua totalidade abarca tanto as belas artes quanto as artes úteis e necessárias. Contudo, segundo o que foi abordado nas subseções precedentes, pode-se resumir o conceito de arte, para Aristóteles, de acordo com alguns temas em comum nessas passagens. Assim, se nos ativermos aos temas, podemos dividi-los em duas espécies: a produção (*ποίησις*) que pode ser entendida tanto da arte mesma quanto da obra resultante de seu processo, e

a finalidade (τέλος) também sendo dividida em duas partes: a da arte em si mesma e a da obra segundo a finalidade humana.

Sob a idéia do *vir a ser das coisas* (γένεσις) pode-se entender a discussão da *Física* que trata principalmente do conceito de mudança na natureza, e nesse contexto a análise se situa sobre a arte a título de ilustração dos processos de geração das coisas naturais, tratando-os sob o ponto de vista da matéria e da forma e sob o ponto de vista das causas da geração das obras. No caso do *vir a ser* da arte mesma, o tema permanece em torno do conceito de acaso e necessidade, tendo ainda como reflexão outro ponto central da arte: a arte como imitação da natureza e acabamento dos processos que à natureza não lhe é possível de executar. Quanto à *Ética a Nicômaco*, constata-se o *vir a ser das coisas* em seus escritos a partir das análises da arte como convenção humana, aludindo ainda ao *vir a ser das coisas* da arte como proveniente do acaso e de sua perpetuação através do ensino. Por último, na *Metafísica*, o *vir a ser* da arte corresponde à evolução do conhecimento delineada por Aristóteles a partir de suas analogias com o conhecimento humano: sensação, memória, experiência e acúmulo de experiência sobre as mesmas coisas que produzem a arte.

A partir do aspecto da *finalidade*, a *Física* de Aristóteles aborda essa questão sob os conceitos das causas, dentre essas que são em número de quatro: causa material, formal, eficiente e final. A última corresponde à finalidade da obra resultante do processo artístico. Na *Ética a Nicômaco*, há por sua vez a análise dos bens que constituem a finalidade das artes e das obras; em toda arte há o fim para o qual ela é criada que se subordina à gerência do Estado, pois o Estado é a finalidade maior. Em relação à *finalidade* da obra, a *Ética a Nicômaco* nos apresenta o importante conceito de *meio-termo* aplicado às ações e às obras de arte, conforme duas medidas: o excesso e a falta. E partir disso, o homem passa a figurar como a medida da excelência da arte, pois o *meio-termo* pertence à dimensão humana de julgamento de um objeto de arte. Em último lugar, a *Metafísica* possui análises de acordo com a *finalidade* das artes para homem. Assim, as artes são

compreendidas em aspectos diferentes que podemos dividi-los em três espécies: artes conforme a utilidade, artes conforme a necessidade e artes conforme a distração.

De um modo geral, essas divisões guardam relações entre si, pois se levarmos em conta que toda geração tem em vista uma finalidade, os campos das obras e das artes acabam por se recobrirem um ao outro, e toda análise a respeito do *vir a ser das coisas*, também poderá servir para a finalidade. Assim, a separação que há nesses conceitos é meramente ilustrativa dos processos que elas desencadeiam, não tendo uma rígida separação entre *o vir a ser das coisas* e *as finalidades*, a relação que se dá, porém, entre ambos os conceitos são de complementação.

A *Poética* de Aristóteles constitui o único livro cujo assunto principal é a arte, mas como vimos acima, a arte não se restringe apenas à arte mimética que é o assunto da *Poética*, mas também a toda e qualquer produção gerada pelo homem. Dessa maneira, cabe analisarmos ainda esta espécie de arte: a arte mimética. Por outro lado, seria pouco proveitosa essa análise, se não definirmos antes o que significa a *mímesis* para Aristóteles. Pois, a *mímesis* dentre todas as espécies de artes tornou-se a única arte digna de ser analisada pelo filósofo.

3

A *mímesis* na filosofia grega antiga

3.1 O sentido comum de *mímesis*.

Ao voltarmos nossa atenção à origem do vocábulo *mímesis*, deparamo-nos com inúmeros outros vocábulos pertencentes ao mesmo campo semântico que podem acrescentar ou mesmo direcionar o sentido de *mímesis*. Dessa maneira, o primeiro termo conhecido com a mesma raiz de *mímesis* é o substantivo *mimos* (μῖμος) que possui diversos significados, dentre eles: *imitador, imitação ou ator que recitava, cantava e dançava em festas religiosas* que mais tarde passou a designar um gênero literário.⁷² Formou-se também a partir do substantivo o verbo denominativo *miméomai* (μιμέομαι), tendo os seguintes significados para obras de arte: *imitar, representar e reproduzir*. Encontramos também, além desses termos, nas formações dos derivados com sufixo -σις, o termo *mímesis* (μίμησις) que tem o significado de *imitação, ou melhor, ato de imitar*. Esse termo foi largamente empregado na filosofia platônica e aristotélica. Há também *mímema* (μίμημα) que é mais raro, mas que foi empregado por Ésquilo e Platão⁷³, tendo também *mímema* (μίμημα) um sentido mais abstrato cujo significado é *imitação*.

Esses vocábulos, de maneira geral, estavam ligados à religião grega arcaica, na qual havia muitas representações miméticas dos cultos misteriosos, como os Dionisíacos, Órficos, entre outros.

⁷² Para saber mais *Dictionnaire Étymologique de La Langue Grecque*. (Chantraine, 1968: pg. 703).

⁷³ Em Platão há diversas ocorrências para termo, constando em *Crátilo* 423b, 430 a-e; *Sofista* 267b; *Político* 274 a; *República* 382 b; em Ésquilo há as seguintes ocorrências: tetralogia 44 fragmento 711-712; fragmento 78 a; fragmento 364.

Posteriormente, a filosofia apropriou-se do termo para explicar diversos enigmas gnosiológicos que envolvem a relação entre arte e conhecimento. Nesse ponto da evolução do conceito nota-se claramente que o fenômeno da *mímesis* ultrapassa as palavras de seu campo semântico, e o conseqüente uso que se faz em torno da arte mimética, reunindo ao redor de si diversos conceitos que aprofundam a idéia de processo artístico. A partir desse remanejamento de vocabulário, começou-se a valorizar o termo, a partir da filosofia, com o significado de imagem, a fim de expressar as relações complexas que a envolviam. Contudo, na história da filosofia, dentre os filósofos pré-socráticos não há citações que coloquem a *mímesis* como conceito a ser refutado. Mas, em Platão e Aristóteles esse termo ganha força em diversas matérias filosóficas que se valem do termo para explicar o modo como as coisas *vêm a ser*, quer sejam considerados a partir da ótica da psicologia, quer da gnosiologia. Portanto, a partir do amplo significado de *mímesis*, urge a necessidade do estudo desse conceito a partir de Platão, a fim de evidenciar as reflexões primeiras a respeito da *mímesis*, de maneira que não é possível somente abordar o significado de *mímesis* em Aristóteles, pois Platão se utiliza do termo com uma problemática maior e por muitas vezes excede Aristóteles em profundidade. Assim, é necessário compreender, antes da *mímesis* aristotélica, o jogo mimético platônico.

3.2 A *Mímesis* platônica.

A noção de *mímesis* em Platão se dispersa em vários escritos, tendo sido abordada em diversas partes de suas obras, possuindo ainda diversos matizes de significados em cada uma delas. Além disso, a visão de Platão a respeito da *mímesis* é muito vacilante, não podendo, por isso, ser definida nem em uma obra, nem de maneira unívoca. Assim, se tomarmos o *Crátilo*, por exemplo, é possível compreender na problemática dos nomes a *mímesis* que a linguagem opera, assim como

também a música e a pintura na República. Dessa maneira, Platão no *Filebo* argumenta por meio de Sócrates em relação à *mímesis* dos nomes:

Sócrates – O nome, então, como parece, é a coisa imitada pela voz daquilo que o imitador imita e nomeia pela voz quando se imita.

Hermógenes – Parece-me.

Sócrates – Mas, por Zeus! Não me parece de modo algum isso estar bem dito, ó querido!

Hermógenes – O quê, então?

Sócrates – (Há) os que imitam as bestas, os galos e outros animais; (assim), necessitaríamos concordar que eles nomeiam as coisas que imitam.

Hermógenes – Dizes coisas verdadeiras.

Sócrates – Assim, parece-te ser melhor?

Hermógenes – Não por mim! Mas que tipo de *mímesis*, ó Sócrates, seria o nome?⁷⁴

Nesse diálogo entre Sócrates e Hermógenes, aquele estabelece que o nome é uma imitação. E a importância desse fato, é que o nome é uma parte importante do discurso, tendo a função de sujeito nas orações⁷⁵. Portanto, toda afirmação é uma imitação, visto que seus termos constituintes são miméticos por natureza. Nesse contexto, então, Platão demonstra a parte mimética que habita a linguagem verbal. Contudo, no diálogo Sócrates afirma a Hermógenes se o nome é apenas o que é imitado pela voz, pois se houver verdade nessa afirmação, aqueles que imitam os sons dos animais

⁷⁴ ΣΩ. Ὅνομ' ἄρ' ἐστίν, ὡς ἔοικε, μίμημα φωνῆ ἐκείνου ὃ μιμεῖται, καὶ ὀνομάζει ὁ μιμούμενος τῇ φωνῇ ὅταν μιμῆται.

ΕΡΜ. Δοκεῖ μοι.

ΣΩ. Μὰ Δί' ἀλλ' οὐκ ἐμοί πω δοκεῖ καλῶς λέγεσθαι, ὦ ἑταῖρε.

ΕΡΜ. Τί δή;

ΣΩ. Τοὺς τὰ πρόβατα μιμουμένους τούτους καὶ τοὺς ἀλεκτρυόνας καὶ τὰ ἄλλα ζῶα ἀναγκαζοίμεθ' ἂν ὁμολογεῖν ὀνομάζειν ταῦτα ἅπερ μιμοῦνται.

ΕΡΜ. Ἀληθῆ λέγεις.

ΣΩ. Καλῶς οὖν ἔχειν δοκεῖ σοι;

ΕΡΜ. Οὐκ ἔμοιγε. ἀλλὰ τίς ἄν, ὦ Σώκρατες, μίμησις εἴη τὸ ὄνομα; (Platão, *Crátilo* 423 b9-ss).

⁷⁵ O sujeito é aquilo a partir do qual se afirma algo.

pela voz estariam também, nesse caso, nomeando o nome dos animais. Fato que lhe pareceria absurdo. Assim, a partir dessa problemática da voz infere-se que há duas *miméseis* possíveis para a voz: uma como função da linguagem atribuída propriamente ao poder da palavra em nomear as coisas, e por isso, uma função mimética; outra que seria uma *miméseis* do tipo onomatopaica, tendo lugar entre a linguagem e a música. Ambas as *miméseis*, contudo, são funções pertencentes à voz e nesse caso possuem o mesmo suporte, mas as suas funções são diferentes. Assim, o que está em jogo nessa passagem é o poder que as palavras têm, em relação aquilo que elas nomeiam, de tornar presentes as coisas. E nesse sentido, continuando o diálogo, Sócrates diz:

Sócrates — De início, como me parece, se não imitarmos assim, imitamos as coisas de acordo com a música, e em verdade, pelo menos, quando imitamos pela voz. De forma que, se nós não imitarmos também as coisas que a música imita, não parecemos saber nomear (as coisas). E pergunto-te isto: há para muitas coisas, som, figura e cores, em cada uma?

Hermógenes — Perfeitamente.

Sócrates — Parece que, então, se não se imitar essas coisas, a arte da nomeação não será sobre essas imitações. Pois essas são a música e a pintura; não é, pois?

Hermógenes — Sim.

Sócrates — O que é isto, então? Não te parece haver essência para cada coisa, do mesmo modo que tanto as cores quanto as outras coisas que dizíamos agora mesmo? E primeiramente na cor em si mesma e na voz não há certa essência para cada uma delas e para todas as outras quantas sejam dignas de denominação do ser?

Hermógenes — Parece-me.

Sócrates — E o que, então? Se alguém imitasse, com palavras e sílabas, essa coisa em si de cada uma, (imitar-se-ia) a essência; e não mostraria, então, cada uma delas o que é, ou não?

Hermógenes — Perfeitamente.⁷⁶

⁷⁶ ΣΩ. Πρῶτον μὲν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, οὐκ ἔαν, καθάπερ τῇ μουσικῇ μιμούμεθα τὰ πράγματα, οὕτω μιμούμεθα, καίτοι φωνῇ γε καὶ τότε μιμούμεθα· ἔπειτα οὐκ ἔαν ἄπερ ἡ μουσικὴ μιμεῖται καὶ ἡμεῖς μιμούμεθα, οὐ μοι δοκοῦμεν ὀνομάσειν. λέγω δέ τοι τοῦτο· ἔστι τοῖς πράγμασι φωνὴ καὶ σχῆμα ἐκάστω, καὶ χρῶμά γε πολλοῖς;

EPM. Πάνυ γε.

Na aproximação que Sócrates faz da voz onomatopaica com a música, ele acaba por afastar a idéia de como as artes fazem a imitação e aproxima-se do objeto (πρᾶγμα) da imitação. A partir disso, há para ambos os modos de *miméseis*, que se efetuam por meio da voz, o mesmo objeto. Pois, se não é possível para a música imitar, também não será para o nome nomear (ὀνομάζειν), compreendendo por esse verbo *o ato de nomear as coisas, atribuir nomes às coisas*. Logo, a música e a linguagem imitam seus objetos pelo mesmo meio, e seus processos de *mímesis* diferem somente em termos de modo, pois o meio e o objeto são os mesmos para as *miméseis*. Platão considera que há para cada coisa (πρᾶγμα) uma essência delas, de maneira que todas as artes visam às coisas no mundo. Portanto, se as essências são as mesmas para todas as coisas, seus objetos são os mesmos. Conclui-se, então, que a arte pode demonstrar a realidade do que é e do que não é. Nesse sentido, a arte para Platão seria uma espécie de via para o conhecimento. Contudo, talvez isso não seja tão simples!

Se nos ativermos à estrutura oracional empregada por Platão, constataremos que todas as afirmações a respeito de como a arte imita as coisas são construídas a partir da noção do eventual⁷⁷. Nessas afirmações, então, a eventualidade dos processos artísticos é demasiadamente clara para aqueles que estão envolvidos no diálogo. O eventual tem, pois, a função de designar a evidência, a

ΣΩ. Ἔοικε τοίνυν οὐκ ἔάν τις ταῦτα μιμῆται, οὐδέ περὶ ταύτας τὰς μιμήσεις ἡ τέχνη ὀνομαστική εἶναι. αὐται μὲν γὰρ εἰσιν ἡ μὲν μουσική, ἡ δὲ γραφική ἢ γάρ;

ΕΡΜ. Ναί.

ΣΩ. Τί δέ δὴ τόδε; οὐ καὶ οὐσία δοκεῖ σοι εἶναι ἐκάστω, ὥσπερ καὶ χρῶμα καὶ ἃ νυν δὴ ἐλέγομεν; πρῶτον αὐτῷ τῷ χρώματι καὶ τῇ φωνῇ οὐκ ἔστιν οὐσία τις ἐκατέρῳ αὐτῶν καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσιν ὅσα ἡξίωται ταύτης τῆς προσρήσεως, τοῦ εἶναι;

ΕΡΜ. Ἔμοιγε δοκεῖ.

ΣΩ. Τί οὖν; εἴ τις αὐτὸ τοῦτο μιμεῖσθαι δύναίτο ἐκάστου, τὴν οὐσίαν, γράμμασί τε καὶ συλλαβαῖς, ἄρ' οὐκ ἂν δηλοῖ ἕκαστον ὃ ἔστιν; ἢ οὐ;

ΕΡΜ. Πάνυ μὲν οὖν.

⁷⁷ O eventual em grego é expresso com a partícula *ἐαν/ἄν* e subjuntivo, exprimindo a idéia de volição, de deliberação e de desejo. Pode-se ainda acrescentar a idéia de fato repetido cuja passagem acima parece aferir, demonstrando um fato eventual, comum para todos, pela repetição em que ocorre.

trivialidade desses processos artísticos, por ser um ato recorrente na sociedade. Por outro lado, a afirmação a respeito da capacidade artística em imitar as essências não parece ser tão óbvia, porque nesse caso, Platão se utiliza do modo optativo para a construção oracional da sua afirmação, e nesse sentido o optativo significa apenas a possibilidade do fato poder acontecer, mas não a certeza da demonstração do ser. A partir dessas estruturas, é possível compreender que há nessas artes uma relação mimética, e ainda inferir que todas elas têm por objeto as coisas reais, sendo que essas artes por seu turno participam das essências. Portanto, nesse contexto é possível considerar que as artes estabeleçam certas relações com as essências por meio de seus objetos imitados. E a *mímesis* seria uma espécie de atividade fundamental para o conhecimento e para as artes em geral, uma vez que a *mímesis* está presente em todas as manifestações humanas.

Sócrates, em outra passagem da mesma obra, introduz a idéia de representação mimética, precisamente em 432 a 8. Surge nesse contexto a afirmação da possibilidade de interpretação da *mímesis* como uma cópia imagética:

Sócrates — E de maneira semelhante, quantas coisas são necessárias haver a partir dos números ou, então, não chegaria a haver isso que tu dizes, como também o número dez em si mesmo ou quem deseja outro número; assim, se tu diminuies ou acrescentares algo, rapidamente gera-se outra coisa, e da imagem de alguma qualidade e de forma completa que seja a imagem correta, mas ao contrário, que não se necessite dar todas as coisas inteiramente (à imagem), como há naquilo que é pintado, se se deseja (produzir) uma imagem. Observe se ocorre que digo: pois, logo, haveria duas coisas desta qualidade, como Crátilo e a imagem de Crátilo, e se algum dos deuses, como os pintores, não só representasse a sua cor e a sua figura, mas também todas essas coisas de dentro e produzisse as mesmas qualidades que as suas, e tanto aos afetos quanto aos calores atribuísse às mesmas qualidades, e o movimento, a alma e a inteligência que os colocasse na imagem ao seu lado, e em única proporção todas as coisas que tu possuis, e, então, essas outras qualidades poderiam estabelecer uma imagem aproximada de ti? E qual seria esse? Crátilo ou a imagem de Crátilo, ou dois Crátilos?⁷⁸

⁷⁸ ΣΩ. Ἴσως ὅσα ἔκ τινος ἀριθμοῦ ἀναγκαῖον εἶναι ἢ μὴ εἶναι πάσχοι ἄν τοῦτο ὃ σὺ λέγεις, ὥσπερ καὶ αὐτὰ τὰ δέκα ἢ ὅστις βούλει ἄλλος ἀριθμός, ἐὰν ἀφέλῃς τι ἢ προσθῆς, ἕτερος

A capacidade atribuída para o conceito de imagem (*εἰκῶν*), que podemos entrever nesse trecho, refere-se principalmente à capacidade de reprodução de algo real, Crátilo, em imagem mimética. De forma que, a discussão tem início a partir da relação numérica cuja mínima alteração em acrescentar ou diminuir algo produz uma mudança estrutural em seu resultado. Mas Sócrates considera ainda que não é possível conceber esse tipo de relação completa e perfeita que há sobre os números na relação mimética produzida pela imagem. Dessa maneira, ele define a imagem correta (*ὀρθότης*) como aquela que possui certa qualidade e certa completude na aparência. Em seguida contrasta com a imagem, criada por alguma divindade, que conteria todas as qualidades de Crátilo. Ao acrescentar todas as qualidades possíveis de Crátilo real à imagem de Crátilo, indaga ao interlocutor se haveria Crátilo ou a imagem de Crátilo, ou ainda se seriam dois Crátilos. Ora, o que Sócrates gostaria de evidenciar com essa comparação, tendo já definido a imagem correta? Em primeiro lugar, ele concede apenas a uma divindade a capacidade de reprodução completa de alguma coisa, estando vedada ao ser humano tal capacidade; logo, então, é preciso descartar tal capacidade à arte que é essencialmente atividade humana. Por outro lado, ao definir a imagem correta segundo os parâmetros da arte, ele parece querer afirmar que na incompletude da imagem ela atinge o seu grau mimético, alcança a sua função artística sem precisar tornar-se uma cópia exata daquilo que copia. Aliás, a cópia exata de algo não pode nunca ser uma imagem, mas sim duas coisas idênticas. E essa capacidade está relacionada à divindade. Nesse contexto, é preciso entender

εὐθύς γέγονε· τοῦ δὲ ποιῶντος καὶ συμπάσης εἰκόνος μὴ οὐχ αὕτη <ἦ> ἡ ὀρθότης, ἀλλὰ τὸ ἐναντίον οὐδὲ τὸ παράπαν δέη πάντα ἀποδοῦναι οἷόν ἐστιν ᾧ εἰκάζει, εἰ μέλλει εἰκῶν εἶναι. σκόπει δὲ εἰ τί λέγω. ἄρ' ἂν δύο πράγματα εἴη τοιαῦδε, οἷον Κρατύλος καὶ Κρατύλου εἰκῶν, εἴ τις θεῶν μὴ μόνον τὸ σὸν χρῶμα καὶ σχῆμα ἀπικιάσειεν ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐντὸς πάντα τοιαῦτα ποιήσειεν οἷάπερ τὰ σά, καὶ μαλακότητος καὶ θερμότητος τὰς αὐτὰς ἀποδοίη, καὶ κίνησιν καὶ ψυχὴν καὶ φρόνησιν οἷάπερ ἡ παρὰ σοὶ ἐνθεῖη αὐτοῖς, καὶ ἐνὶ λόγῳ πάντα ἄπερ σὺ ἔχεις, τοιαῦτα ἕτερα καταστήσειεν πλησίον σου; πότερον Κρατύλος ἂν καὶ εἰκῶν Κρατύλου τότε εἴη τὸ τοιοῦτον, ἢ δύο Κρατύλοι; (*Crátilo* 432 a 8).

a *mímesis* como uma estilização do real cuja imagem possui apenas traços e valores aproximados ao objeto imitado.

Nessa obra, Platão parece conceder à arte uma alta capacidade de imitação que não se relaciona com uma cópia exata, mas produz uma imagem ou uma coisa imitada apropriada à representação de seu objeto. A questão da exatidão artística é colocada de maneira sutil, a fim de demonstrar o âmbito específico da arte. Assim, tanto nas comparações com a música quanto nas comparações com a pintura, a capacidade da arte é elevada a uma potência criativa na qual se poderia conceder em parte uma relação mimética com a essência das coisas, uma vez que essas mesmas coisas imitadas já participam de suas essências correspondentes; e por outro lado, na incompletude de suas produções miméticas a representação gerada por esse processo já remeteria à essência da qual a imagem também participa, não no mesmo nível que as coisas reais, mas certamente demonstrando a essência daquilo que foi imitado.

As concepções platônicas em outras obras do filósofo assumem concepções diferentes dessa concepção desenvolvida acima, e se quisermos obter uma noção geral da concepção artística platônica, teremos que situá-la frente às outras obras do mestre. Em vista disso, o *Sofista* apresenta um panorama diferente da arte até aqui esboçada, a sua preocupação inicial está em torno do discurso, pois o assunto dessa obra é o discurso sofístico. Ao adentrarmos o âmbito específico da obra, Platão começa por criticar a atitude sofística de separar o todo de todas as coisas (τό πᾶν ἀπὸ τοῦ παντός) sob pena de se perder a harmonia (ἑμμελέες) que há no discurso. E ao separar o discurso de todas as coisas o discurso se desfaz, pois o discurso nasce da combinação (συμπλοκήν) das formas umas com as outras. Assim, se o não-ser adentrar a esfera do discurso, o discurso não se realizará verdadeiramente, sendo expresso de forma falsa e de opinião. Mas, se o não-ser não estiver imiscuído no discurso, esse será verdadeiro.

Portanto, havendo falsidade no discurso, haverá engano (ἀπάτη), e havendo engano “é necessário que esteja pleno de simulacros, imagens e fantasias.”⁷⁹ Em todo discurso há a noção subjacente de verdade e falsidade, e por sua vez a afirmação e negação como elementos essenciais do discurso, sem o quais nada pode ser verdadeiro ou falso. No discurso de opinião (δόξα), as afirmações e as negações tomam por base a sensação, combinando-a com a opinião, e nesse procedimento acabam por gerar discursos falaciosos. Por outro lado, o discurso verdadeiro tem por base o diálogo que a alma tem consigo própria desprovida de som (ἀνεὺ φωνῆς), em silêncio (ἐν σιγῇ).

Platão, na esfera do discurso falacioso, identifica as imagens que permeiam as afirmações e as negações provenientes desse discurso, e por esse motivo começa a analisar a produção de imagens decorrente das artes dessa espécie. Assim, Platão divide a arte que fabrica as imagens (εἰδωλοποιική) em duas espécies: uma que produz as imagens-cópias (εἰκαστική); outra que produz simulacros (φανταστική). Contudo, há ainda a possibilidade da imagem (εἰκὼν), do simulacro (εἰδῶλον) e da fantasia (φάντασμα) não serem de todo falsas. Diante dessa possibilidade, Platão recua sua reflexão até a arte de produção e a arte das posses (ποιητικὴν καὶ κτητικὴν), a fim de definir a arte das posses como aquelas artes que são mais apropriadas aos sofistas, como a arte da caça, da luta e dos negócios. Quanto à arte de produção que escapa ao âmbito do sofista, ele diz:

Hóspede – Mas, agora, uma vez que a arte mimética compreende a coisa real; é evidente que primeiramente deve-se dividir a arte *Poética* em duas: pois a *mímesis* é uma

⁷⁹ Καὶ μὴν ἀπάτης οὐσης εἰδῶλων τε καὶ εἰκόνων ἤδη καὶ φαντασίας πάντα ἀνάγκη μεστὰ εἶναι. (Platão: *Sofista* 260 c 8).

certa produção, e na verdade, nós dizemos (produção) de simulacros; mas não de cada uma “das coisas reais”, não é?⁸⁰

A *mímesis* platônica, então, é definida como uma criação de simulacros, mas simulacros das coisas reais, e por isso infere-se que o simulacro é a imagem por excelência da *mímesis*. Apesar disso, a arte mimética está em torno das coisas reais, pois ela não pode ser cópia de outra coisa senão das coisas existentes. Entretanto é incapaz de produzir as coisas existentes. De maneira que, se a arte mimética é *poiesis*, essa se divide em duas: uma *poiesis* humana e outra *poiesis* divina, e partir dessa divisão o Hóspede, personagem de Platão nesse diálogo, afirma a Teeteto que: “se nos lembrarmos das coisas ditas no princípio, dizíamos que toda produção é capacidade que gera de modo primeiro as causas para o não-ser, posteriormente vir a ser.”⁸¹ A partir disso, compreende-se a geração das coisas, pois todas as coisas antes de se tornarem o que elas são, precisam das causas que as geram a partir do não-ser. E a geração de todas as coisas, indistintamente, é produção das causas dos seres e não há diferença entre uma geração natural ou artística, pois ambas se utilizam das causas que nada mais são do que potências passivas. Contudo, mesmo que a *poiesis* seja idêntica entre a natureza e a arte, há a divisão entre o âmbito humano e o divino. A partir disso Platão define o âmbito divino dessa maneira:

Hóspede – E assim todos os animais mortais e também quantas plantas sobre a terra nascem a partir das sementes e das raízes, quantos corpos inanimados na terra produzem fusões e separações, e, então, não diremos gerar-se de alguma outra causa ou da

⁸⁰ Νῦν δέ γ' ἐπειδὴ μιμητικὴ περιείληφεν αὐτὸν τέχνη, δῆλον ὡς αὐτὴν τὴν ποιητικὴν δίχα διαιρετέον πρώτην. ἢ γάρ που μίμησις ποιήσις τίς ἐστίν, εἰδῶλων μέντοι, φαμέν, ἀλλ' οὐκ αὐτῶν ἐκάστων ἢ γάρ; (Platão: *Sofista* 265 a 10).

⁸¹ Ποιητικὴν, εἴπερ μεμνήμεθα τὰ κατ' ἀρχὰς λεχθέντα, πᾶσαν ἔφαμεν εἶναι δύναμιν ἣτις ἂν αἰτία γίγνηται τοῖς μὴ πρότερον οὖσιν ὕστερον γίγνεσθαι. (Platão: *Sofista* 265 b 8).

divindade produtora posteriormente às coisas que não são de modo primeiro? Ou nos utilizaremos da crença e da palavra da maioria?⁸²

Compreende-se assim que Platão não concede ao homem qualquer tipo de produção natural, e parece até que a arte mimética está fora do âmbito produtivo do *demiurgo* platônico, pois nem toda *poiesis* é imitativa e parece ser justamente deste tipo a atividade do *demiurgo*, não mimética. Pois, a arte mimética, como dissemos, é a arte dos simulacros e não das coisas reais, e Platão não deixa dúvidas quanto a essa separação:

Hóspede — Mas, colocarei as coisas que dizemos serem produzidas naturalmente na arte divina, e as coisas que são unidas a partir delas sob o efeito dos homens na arte humana, e então conforme esse raciocínio há dois gêneros produtivos, um é humano, outro divino.⁸³

A *poiesis* divina, então, será dividida em dois gêneros consoante aos seus objetos produzidos: chamar-se-á uma parte de auto-produtora (*αὐτοποιητικός*) das coisas reais, outra parte de produtora de imagens (*εἰδωλοποιικός*). Dentro dessa divisão, a primeira parte produzirá todas as coisas reais; a segunda produzirá as imagens decorrentes dessas coisas reais, como imagens do sonho, sombras geradas pelas coisas, etc. Em relação ao plano humano, Platão também a subdivide em dois aspectos de produção: um que produz as coisas reais (*αὐτουργική*); outra que produz imagens (*εἰδωλοποιική*). No caso da primeira produção, um construtor, ao construir uma

⁸² Ζῶα δὴ πάντα θνητά, καὶ δὴ καὶ φυτὰ ὅσα τ' ἐπὶ γῆς ἐκ σπερμάτων καὶ ριζῶν φύεται, καὶ ὅσα ἄψυχα ἐν γῆ συνίσταται σώματα τηκτὰ καὶ ἄτηκτα, μὴ ἄλλου τινὸς ἢ θεοῦ δημιουργοῦντος φήσομεν ὕστερον γίνεσθαι πρότερον οὐκ ὄντα; ἢ τῶ τῶν πολλῶν δόγματι καὶ ῥήματι χρώμενοι; (Platão: *Sofista* 265 c1).

⁸³ Ἀλλὰ θήσω τὰ μὲν φύσει λεγόμενα ποιεῖσθαι θεία τέχνη, τὰ δ' ἐκ τούτων ὑπ' ἀνθρώπων συνιστάμενα ἀνθρωπίνη, καὶ κατὰ τοῦτον δὴ τὸν λόγον δύο ποιητικῆς γένη, τὸ μὲν ἀνθρώπινον εἶναι, τὸ δὲ θεῖον. (Platão: *Sofista* 265 e 3).

casa, realiza-a; no caso do segundo aspecto só o pintor, ao pintar uma casa, pode realizá-la. Para Platão há, ainda, uma arte de imagens (εἰδωλοργικὴ) mais geral do que essa arte imagética (εἰδωλοποικὴ) que por sua vez se divide em outros dois aspectos: a produção de cópias (εἰκαστικὸν), e a produção de simulacros (φανταστικὸν).

A espécie dos simulacros é dividida em duas outras partes: uma parte que produz simulacros por meio de instrumentos (ὄργάνων), e outra parte quando alguém imita por meio de seu próprio corpo, a *mimética*. Nessa arte *mimética* há aquele que conhece o objeto de sua imitação, como também aquele que imita sem conhecer o seu objeto de imitação. Ao que imita sem conhecer seu objeto, Platão lhe atribui o nome de *dóksomimético* (δοξομιμητική), ao outro Platão lhe reserva o nome de imitador científico. Na imitação *doksomimética* os imitadores se subdividem em dois aspectos: há aqueles que imitam pensando em conhecer seus objetos, e aqueles que fingem conhecer seus objetos. Sendo nomeados como: imitador simples (ἀπλῶς μιμητική) para o que pensa conhecer seu objeto; e imitador simulado (εἰρωνικὸν μιμητήν). A finalidade dessas subdivisões que há nas artes miméticas da imagem é chegar até a mais falsa de todas elas, a fim de atingir o seu alvo: concluindo que tanto o mau político que, em grandes reuniões públicas, serve-se da simulação para persuadir; quanto o sofista que, em pequenas reuniões, serve-se também da simulação, constituem a pior espécie de miméticos.

O projeto platônico nessas definições da produção imagética, não visa a outro fim, senão o de classificar as espécies de produção imagética. Todas essas produções imagéticas, tanto a divina quanto a humana recebem o conceito de *poiesis* para as suas produções que podem ser definidas como a capacidade de algum princípio, seja humano ou divino, de vir a ser a partir do não ser. Entretanto, não se pode confundir essas *poieseis*, pois a *poiesis* mimética se restringe ao homem que produz suas imagens a partir das coisas reais; e a *poiesis* divina que produz as coisas reais — não havendo menções nesse texto se essas coisas são geradas a partir das formas ou não — a partir do não-ser. A concepção platônica da produção, talvez, não abarque a totalidade da geração das coisas,

tendo seu limite reflexivo até à *poiesis* divina do *demiurgo* no *Sofista*, a fim de esclarecer somente a respeito da produção de imagens, mas não a respeito das formas. Nesse sentido, compreende-se por que Platão esclarece o uso da expressão divindade produtora (θεοῦ δημιουργοῦντος) cujo significado é *divindade que trabalha com as mãos, para o público, ou mesmo aquele que possui qualquer profissão*. Pode-se entender que a atividade produtora da divindade seria o grau zero de todas as artes possíveis da imagem, sendo reservada apenas à atividade humana a possibilidade da *mímesis* (265 a 10).

Quanto à imagem, ao simulacro e à fantasia, é possível distingui-las a partir das relações de cada uma com o seu objeto. Assim, a imagem no diálogo *Crátilo* pode atingir a imagem perfeita daquilo que ela imita ao ponto de se gerar outra coisa semelhante para a *mímesis* humana e idêntica para a *poiesis* divina; embora a *eikastikè*, que produz imagens (εἰκωνες), faça parte da produção humana, parece, contudo, não haver nenhum comentário platônico a respeito das gerações das coisas reais pelo *demiurgo*. Entretanto nesse diálogo, é possível definir, consoante Platão, a imagem (εἰκων) como uma cópia perfeita. E nesse caso, a idéia de estilização se torna plausível, pois a imagem, sendo incompleta em relação ao objeto, assemelha-se às coisas que ela imita. Quanto ao simulacro, Platão classifica essa qualidade de imagem como eminentemente humana, inclusive é a partir desse tipo de imagem que Platão estabelece todas as subdivisões que aparecem no texto acima, tendo o claro intuito de partir da melhor *poiesis* que é a divina para a pior *poiesis* que é a humana. De forma que, parece ter em comum a imaginação como fonte produtora de imagens, inclusive com duas subdivisões: uma que diz respeito aos instrumentos de produção, podendo-se incluir nesse caso a pintura ou a escultura; e outra em que o próprio corpo é o veículo imitativo, constituindo a pior parte da *mímesis*. Portanto, Platão define todas as produções imagéticas no *Sofista* em dois níveis: o divino e o humano; e coloca o humano sob a rubrica da *mímesis*, definindo-a como o modo humano de produção imagética.

A *mímesis* platônica não se restringe apenas a uma crítica da imagem, mas abarca também os discursos e a música. Na *República*, Platão amplia a noção de *mímesis* de acordo com o objetivo de sua cidade ideal, e nesse contexto a crítica da arte que Platão estabelece visa fundamentalmente à educação na cidade ideal. É com esse intuito que ele começa a refutar Homero, a *paidéia*⁸⁴ grega por excelência, revisando e amplificando os dados da tradição. Dessa maneira, no livro III da *República* Platão concentra seus esforços para demonstrar que há discursos que são miméticos, e nesse caso são perigosos aos jovens de sua cidade, demonstrando a finalidade da proibição: “a fim de que eles tirem proveito do ser, não da imitação: ou tu não percebeste que as imitações, se desde a infância em diante se prolongarem, se estabelecem em seu caráter e natureza, tanto no corpo e na voz quanto no pensamento.”⁸⁵ E se a imitação for de péssima qualidade, alterará o caráter de seus futuros guardiães. Na continuação da crítica platônica aos discursos homéricos, há elogios e censuras, e a abrangência de suas críticas leva principalmente em consideração “todas as outras audácias juvenis que alguém terá dito em prosa ou em verso.”⁸⁶ Assim, o amplo viés da crítica, alcança não só Homero, mas também a todos aqueles que se ativerem a esses princípios tanto em prosa (ἐν λόγῳ) como em verso (ἐν ποιήσει).

Com respeito, mas ainda assim crítico, Platão censura na *Ilíada* as relações de Aquiles com os outros reis, as relações que as divindades possuem umas com as outras e também em suas relações com os homens, dizendo: “Hesito — eu disse — em dizer, por causa de Homero, que não é piedoso dizer essas coisas de Aquiles e acreditar em outras coisas já ditas, e ainda da maneira como se fala em relação a Apolo.”⁸⁷ Ao se analisar o cerne da crítica platônica, percebe-se que ela está

⁸⁴ Termo com significado amplo em grego, podendo significar tanto cultura quanto educação.

⁸⁵ [...] ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν. ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; (Platão *República*, 395 d 1).

⁸⁶ καὶ ὅσα ἄλλα τις ἐν λόγῳ ἢ ἐν ποιήσει εἴρηκε νεανιεύματα ἰδιωτῶν εἰς ἄρχοντας; (Platão *República* 390 a 1).

⁸⁷ Ὅκνω δέ γε, ἦν δ' ἐγώ, δι' Ὅμηρον λέγειν ὅτι οὐδ' ὅσιον ταῦτά γε κατὰ Ἀχιλλέως φάναι καὶ ἄλλων λεγόντων πείθεσθαι, καὶ αὐὸς πρὸς τὸν Ἀπόλλω εἶπεν. (Platão *República* 391 a 2).

centrada na noção do sagrado (ἅγιον): assim, em primeiro lugar as críticas dirigidas a Homero têm por base o esquema educacional platônico que visa a um projeto cujo respeito pela religião constituiria uma das bases necessárias para o desenvolvimento do caráter do guardião; em segundo lugar, Aquiles, sendo o herói da *Iliada*, não pode ser representado como “ímpio” ou ainda um herói cujo caráter é baixo, pois o objeto da narrativa (διήγησις), sendo um herói, deve-se conformar com o modelo de herói que a cidade espera para os seus cidadãos, isto é, homens justos, valorosos, corajosos etc. Em terceiro lugar, os deuses são apresentados de modo antropomórfico, o que não condiz com a idéia de divindade, e por isso fere o “estatuto” do discurso piedoso.

Há três pontos considerados principais nessas críticas de Platão a Homero: a narrativa não é conforme o sagrado, o objeto de imitação não é considerado verdadeiro, e por último os modos como são representadas as divindades não são corretos. A partir dessas críticas, Platão elabora a forma dos discursos (εἶδος λόγων) que será admitida na sua cidade. Dessa maneira, todos os objetos dos discursos devem se conformar em dois critérios narrativos: a verdade e o sagrado. Em vista disso, os heróis serão os modelos que a *paidéia* platônica irá se utilizar, para produzir os discursos em vista da educação do caráter dos guardiães, assim, pois, devem eles ser os melhores dentre os homens comuns; por outro lado, os deuses também serão modelos de justiça para os homens, pois a justiça é conforme a verdade da natureza deles, e além dessas premissas, o discurso deve estar de acordo com o sagrado; todavia, os homens também são objetos de imitações e devem possuir caráter elevado em relação aos homens comuns. Portanto, a finalidade do discurso platônico é o ensino da virtude, tendo por meta um discurso que emule todos os caracteres elevados que os heróis, os deuses e os homens possuem. Contudo, uma crítica do conceito de *mímesis* mais aprofundada se dá em relação ao estilo (λέξις) usado pelos poetas na produção dos discursos. De forma que, Platão finaliza a análise precedente e inaugura o seu próximo objeto de estudo, dizendo:

Tenha, então, um fim essas coisas a respeito dos discursos. Depois disso, como eu julgo, deve-se examinar a questão do estilo, e ter-se-á examinado as coisas que nós devemos dizer, para que se digam completamente.⁸⁸

O núcleo dessa passagem contém duas claras possibilidades de expressão de um discurso: os objetos que se devem dizer (ἅ τε λεκτέον) e o como se deve dizer (ὡς λεκτέον). De maneira geral, Platão parece ter discorrido mais a respeito da primeira questão, isto é, dos os objetos imitados do que quando critica Homero em relação às suas representações dos deuses e dos heróis. Assim, pois, ele começa distinguir no estilo do discurso como ele é criado. Em sua análise, o estilo do discurso subdivide-se em narração simples (ἀπλῆς διήγησις), narração por meio de imitações (διὰ μιμήσεως) tendo ainda o estilo que é classificado como misto, abarcando os dois estilos anteriores. A narrativa simples é a narrativa em que o poeta narra algo a partir de sua voz, isto é, narra os acontecimentos sem que a personagem pronuncie em primeira pessoa, e tudo deve ser dito pela boca do poeta. A narrativa imitativa é o estilo no qual a personagem enuncia todos os acontecimentos a partir de si mesma, pela sua voz dentro da narrativa. Por último, há o discurso misto que reúne os dois tipos de narrativas. As artes do discurso para Platão podem ser classificadas consoante as formas de narrativa que ele apresenta. Assim, a epopéia emprega a narrativa de tipo misto, pois nos exemplos homéricos tanto o narrador quanto a personagem possuem voz; a tragédia e a comédia são por excelência narrativas miméticas, pois não há narradores fora dos acontecimentos da narrativa, inclusive o coro era considerado como personagem; por fim há os ditirambos que eram eminentemente narrativos.

Na narrativa há ainda outras considerações importantes consoante o objeto mimético do qual ela se serve, pois nem toda imitação é pejorativa, e se estiver expresso nos objetos os valores

⁸⁸ Τὰ μὲν δὴ λόγων περί ἐχέτω τέλος· τὸ δὲ λέξεως, ὡς ἐγὼ οἶμαι, μετὰ τοῦτο σκεπτόν, καὶ ἡμῖν ἅ τε λεκτέον καὶ ὡς λεκτέον παντελῶς ἐσκέψεται. (Platão *República* 392 c 6). O verbo esképsetai (ἐσκέψεται) é uma forma rara: um futuro anterior que é construído com o aspecto perfeito, denotando um estado acabado no futuro, assim, pois, é um verbo próprio para construção mental do modelo.

cultuados na cidade ideal de Platão, serão de grande utilidade na educação dos guardiães. Desse modo, Platão elege a epopéia como a narrativa por excelência da educação ideal, pois há imitação e narrativa simples ao mesmo tempo, e também um discurso longo, como os discursos das epopéias. Dessa maneira haverá poucas imitações. Com efeito, aos poetas medíocres restarão muitas imitações, pois não possuem talento para a escolha do essencial para a imitação do belo e do útil, imitando, assim, de animais a sons de instrumentos, tendo ainda pouco espaço para a narrativa, e espaço de sobra para gesticulações e sons vocálicos onomatopáicos. Assim, a partir dessa divisão, essas narrativas são classificadas em duas espécies: no discurso semelhante ao da epopéia haverá poucas mudanças (gestos e sons vocálicos), com harmonia e ritmo voltados para a virtude do guardião; no outro discurso haverá muitas mudanças, com muitas variações harmônicas e rítmicas; e por último haverá o estilo misto que reúne os dois tipos anteriores.

A questão da *mímesis* na *República* de Platão, decorrente dessas observações, parece assemelhar-se à questão da *mímesis* visual tratada anteriormente, pois nos dois exemplos é possível entender que a arte que se servir moderadamente da *mímesis* em seus objetos de representação alcançará maior eficácia do que aquela que se servir de toda sorte de recursos miméticos, pois os recursos miméticos em demasia destroem o objeto de representação, não sendo algo próprio do âmbito da arte humana. De maneira que, se o artista desejar utilizar todos os recursos miméticos que ele possui, a sua representação parecerá uma cópia do real, o que não lhe é possível fazer, pois tal tipo de produção é concernente ao âmbito divino. Nesse sentido, o artista deve-se servir de seu *lógos* no sentido específico de escolha para a sua expressão, senão todo o seu projeto se perderá em uma *mímesis* exacerbada. A partir disso, é possível perceber que há em Platão uma *mímesis* racional que é produzida sob a marca dos valores da justiça, da virtude e da verdade. Por isso é desaconselhável ao poeta tentar imitar o modo como os deuses produzem os seus objetos, sob pena de perder a sua possibilidade humana de expressão.

Outra expressão artística que Platão investigou na *República*, com a mesma finalidade dos discursos, foram os componentes da música. Com efeito, para Platão a boa música deve possuir bons elementos⁸⁹, pois “[...] o ritmo e a harmonia submergem para dentro da alma, e mais fortemente a toca, trazendo o decoro, fazendo-a decorosa [...].”⁹⁰ Nesse sentido, a música para Platão torna-se central para o seu projeto educacional estatal. Dessa maneira, na *República* define-se o modo (τρόπος) como deve ser o canto (ᾠδή) e a melodia (μέλος), a fim de lhes determinar as conveniências para a educação. Em primeiro lugar, Platão começa a definir a melodia, dizendo que ela “é composta de três elementos: do discurso (λόγος), da harmonia e do ritmo.”⁹¹

A partir dessas definições, as harmonias⁹² estão “[...] nos quatro sons, de onde todas as harmonias surgem.”⁹³ Todas essas harmonias representam disposições de caráter, como lamentos e gemidos que são próprios das harmonias mixolídia e lídia; e em relação à embriaguez, a moleza e a preguiça, a jônica e a lídia as representam. Nenhuma dessas harmonias serve para a educação estatal, pois contradizem a natureza conveniente aos guardiões da cidade. No entanto, há harmonias que são próprias para o caráter dos guardiões cuja capacidade em imitar as disposições humanas produzem sons (φθόγγος) e acentos (προσῳδία) de um guerreiro virtuoso em momento de guerra seja no infortúnio seja na fortuna. Além disso, essas harmonias possuem a imitação das disposições de respeito (πείθοντος) e de necessidade (δεομένου), estando também relacionada com as preces

⁸⁹ Os três elementos da música antiga são o ritmo, a harmonia e o metro. Esse último está subentendido na categoria do ritmo, mas emancipou-se daquele diante da importância de que se revestiu no período clássico da poesia grega antiga.

⁹⁰ [...] ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἔρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, [...]. (Platão *República* 401 d 6).

⁹¹ ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. (Platão *República* 398 d 1).

⁹² Mais conhecido hoje como os modos gregos que são compostos de vários tetracordes sobrepostos, dando em cada combinação as diversas escalas musicais da Grécia antiga, como a mixolídia, a lídia, hipolídia, a frígia, a hipofrígia ou jônica, a dória, a hipodória que é a mesma escala da eólia.

⁹³ [...] ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι, [...] (Platão *República* 400 a 4). Os quatro sons são conhecidos como o tetracorde que constitui quatro sons básicos para a formação das harmonias: os sons extremos do tetracorde são a primeira nota e a quarta justa, e os dois intermediários mudam conforme o modo de cada escala ou modo musical.

aos deuses e com os ensinamentos para os homens. Todas essas disposições podem se resumir a duas harmonias: as dóricas e as frígias.

Do mesmo modo como há restrição para os discursos, para as harmonias e para os ritmos, também haverá restrição para alguns instrumentos, sendo abolidos da cidade as harpas⁹⁴, os trígonos⁹⁵ e as flautas⁹⁶, pois esses instrumentos podem produzir infinidades de harmonias a partir de suas numerosas cordas. Por fim, depois dessas proibições restaram apenas a lira e a cítara⁹⁷, e para os pastores a siringe, visto que eles podem produzir harmonias austeras e religiosas.

Para completar o edifício da educação musical, Platão analisa a natureza do ritmo⁹⁸; de início restringe todos os tipos de ritmos, “mas (é necessário) saber quais são os ritmos da vida decente e corajosa.”⁹⁹ De forma que, Platão quer forçar os pés dos ritmos a seguirem os pés¹⁰⁰ naturais das palavras, não alterando as palavras em favor do ritmo, mas fazendo justamente o contrário. Assim, Glauco, na explicação que dá para Sócrates a respeito dos ritmos, afirma haver três ritmos originários, de onde é possível entrelaçar as cadências para todos os outros ritmos. E Sócrates incitando-o a defini-los, recebe como resposta as definições que Glauco ouviu de Dâmon¹⁰¹ que, afirmava que os metros apropriados seriam chamados de eunóplio composto, tendo um pé de jambo e outro trocáico¹⁰²; e ainda dáctilo e heróico. Todos esses metros são conforme a noção que Platão procura desenvolver para a sua *paideia*, ajustando-se às suas concepções. Por último, Platão torna a

⁹⁴ Instrumento musical com diversas cordas com tamanhos variáveis, contendo uma parte superior e outra interior para a ligação das cordas.

⁹⁵ Espécie de harpa com maior número de cordas.

⁹⁶ Áulos é uma flauta com dois canos duplos de origem frígia, capaz de soar diversas harmonias com o mesmo instrumento.

⁹⁷ A lira e cítara são instrumentos que diferem apenas por pequenos detalhes não muito significativos, sendo os instrumentos cuja paternidade é eminentemente grega, usando-se as mãos ou uma palheta para o manuseio do instrumento.

⁹⁸ São cadências de intervalos temporais demarcados a partir dos pés, contudo, os pés da poesia eram diferentes dos da música em época posterior a Homero, mas na origem eram idênticos.

⁹⁹ Ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσίν· (Platão *República* 399 e 10).

¹⁰⁰ Os pés são partes do verso composto de duas ou mais sílabas, havendo em cada sílaba a alternância de vogais longas e breves.

¹⁰¹ Músico grego do séc. V a.C.. amigo pessoal de Sócrates e pesquisador das relações entre música e ética.

¹⁰² Para o jambo o pé é constituído de uma breve e uma longa, quanto ao trocáico dá-se o inverso, uma longa e uma breve. É sabido que uma longa possui o dobro de duração de uma breve, sendo mesmo estabelecido o intervalo de uma quinta entre elas.

harmonia e o ritmo submissos em relação ao modo das elocuições e da palavra que já foram definidas na relação discursiva. Assim, as palavras são as mesmas tanto em relação aos discursos quanto em relação à música, sendo acompanhada pelos ritmos e pelas harmonias, e nunca ao contrário dessa ordem. Nesse sentido, depreende-se dessa condição que todas as proibições feitas ao discurso serão aplicadas à música, de maneira que essa deve-se ater estritamente àquela.

Para terminar a análise do livro III da *República*, é necessário dizer que as relações miméticas entre essas diversas artes são intrínsecas; pois, há a pintura que — como é sabido, para os gregos, era possível pintar até os caracteres dos homens representados — não difere em nada dessa capacidade da poesia e da música em reproduzir o caráter humano. E nesse sentido toda a preocupação platônica está centrada nessa problemática, denotando um esforço para controlar essas *mímeseis*, pois uma vez que elas sempre representam o caráter nobre dos guardiões, não haverá maiores preocupações com os cidadãos em sua formação de caráter. Por isso, como uma espécie de paradoxo, a *mímesis* é tão importante para o projeto platônico, pois se a *mímesis* é o perigo para a corrupção dos bons valores, é também o único meio para se educar os homens com os bons modelos, aceitos pela cidade ideal. E nisso essa *mímesis* se assemelha a uma maldição, dando e retirando ao mesmo tempo.

No livro X da *República*, a *mímesis* platônica sofre uma mudança em relação à *mímesis* descrita no livro III da mesma obra. No livro III da *República*, é possível produzir arte a partir de uma boa *mímesis* que privilegiaria objetos verdadeiros e seria composta de modo sagrado, e isso só sendo possível se a arte fosse controlada pelo Estado. Por outro lado, no livro X, a *mímesis* é desqualificada totalmente em detrimento da verdade das coisas, não podendo ter nenhum tipo de relação com as coisas ideais que são as únicas verdadeiras. Além disso, é notório perceber que se trata da mesma *mímesis*, embora, seja necessário ressaltar que a crítica platônica possui um alvo diferente: o conhecimento. A partir disso, então, é necessário entender que as críticas platônicas estão assentadas sobre duas bases: uma de cunho epistemológico, e outra de cunho estético, se isso

não for anacronismo. Por isso, impõe-se a tarefa de completar a idéia da *mimesis* que Platão desenvolveu no livro III, ainda que mantenha o nível epistemológico dos argumentos.

Assim, Platão inicia sua crítica ao valor mimético (ὄση μιμητική) da criação em vista das verdades que as formas da alma possuem, e afirma de modo muito veemente: “tudo isso parece ser a mutilação da inteligência dos ouvintes, quantos não possuem remédio para saber de que qualidade por acaso isso é.”¹⁰³ A *mimesis*, então, é desqualificada como uma via para o conhecimento, e a partir disso Platão aprofunda a crítica à *mimesis*, mas no sentido epistemológico. De forma que, Platão argumenta que há camas e mesas em muitos lugares (που), contudo há apenas uma idéia de cama e mesa para todas as variedades desses móveis. No entanto, a relação entre essas duas partes são intrínsecas, pois “o artífice, olhando em direção à idéia (πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων) de cada móvel, produz desse modo: um camas, outro mesas [...] nenhum deles, com efeito, em algum lugar produz a idéia mesma [...].”¹⁰⁴

Na afirmação seguinte, Platão diz que qualquer um poderia criar todas as coisas e a si mesmo também, servindo-se de um espelho (κάτοπτρον) e andando por aí, produziria (ποιέω) todas as coisas existentes; porém, cabe ressaltar que as imagens não seriam as coisas reais (ὄντα), mas, apenas aparências (φαινόμενα) das coisas existentes.

A seguir, Platão introduz a figura do pintor na argumentação como aquele que produz aparências, e nunca coisas verdadeiras (ἀληθῆ); tendo por outro lado, introduzido também a figura do marceneiro “[...] que não produz a idéia, que nós, em verdade, dizemos ser o que é a cama, mas produz uma cama qualquer.”¹⁰⁵ Na introdução dessas figuras, Platão deixa claro a capacidade de cada uma delas: o pintor só produz aparências, e o marceneiro só produz camas, mas de que tipo?

¹⁰³ [...] λῶβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκουόντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον τὸ εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα. (Platão *República* 595 b 5).

¹⁰⁴ [...] ὁ δημιουργὸς ἐκατέρου τοῦ σκεύους πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων οὕτω ποιεῖ ὁ μὲν τὰς κλίνας, ὁ δὲ τὰς τραπέζας, αἷς ἡμεῖς χρώμεθα, καὶ τᾶλλα κατὰ ταῦτά; οὐ γάρ που τὴν γε ἰδέαν αὐτὴν δημιουργεῖ οὐδεὶς τῶν δημιουργῶν [...] (Platão *República* 596 b 6).

¹⁰⁵ [...] ὅτι οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὃ δὴ φαμεν εἶναι ὃ ἔστι κλίνη, ἀλλὰ κλίνην τινά; (Platão *República* 597 a 1).

Na sequência do argumento, Platão conclui o argumento, dizendo que se o marceneiro não produz a forma (εἶδος), ele também não produz o que é (τὸ ὄν), contudo ele produz algo dessa qualidade (τι τοιοῦτον) como o ser (τὸ ὄν). Portanto, todos aqueles que considerarem a obra (ἔργον) do marceneiro como o ser completo (τελέως εἶναι ὄν), enganar-se-iam completamente em relação à verdade. Nesse contexto, Platão desclassifica o pintor e o artesão como incapazes de produzir o ser real das coisas existentes; mas ainda, quem seria então o artesão capaz de produzi-las? A partir do seguinte esquema, pode-se entender que há três camas para Platão, a primeira cama é a essência na natureza (ἡ ἐν τῇ φύσει οὐσα) da cama, produzida por alguma divindade (θεός); a segunda é a cama produzida pelo marceneiro; e a terceira é aquela produzida pelo pintor.

A produção da cama que envolve a divindade é única, pois a divindade produz apenas uma essência de cama na natureza, enquanto que a partir dela o marceneiro pode gerar outras. Contudo, mesmo que a divindade gerasse duas idéias de cama, uma terceira entre elas se manifestaria naturalmente, tendo novamente apenas uma única idéia de cama. Portanto, criou-se apenas uma cama real (ὄντως). E em vista desses processos, a divindade é denominada por Platão de artífice natural (φυσουργόν). Quanto ao marceneiro, Platão o denomina de artífice (δημιουργόν), e por último, há ainda o pintor que é chamado de imitador (μιμητής), pois não é capaz de produzir aquilo que a divindade e o artífice produzem.

A partir desse ponto, outros artistas, além do pintor, são chamados de imitadores, como os tragediógrafos, os comediantes, dentre outros da mesma espécie. No entanto, ao serem denominados imitadores, porque uma vez que estão distanciados da essência das coisas, eles têm acesso somente à obra do artífice, desse modo eles imitam somente os objetos fabricados pelos artífices, e nessas condições tornam-se imitadores dos artífices. Ainda assim, mesmo que o pintor imite os objetos fabricados pelos artesãos, a imitação é insuficiente para realizar uma imitação completa do que é imitado, pois o imitador só pode ter perspectivas de seu objeto de imitação, e o objeto contemplado pela percepção sempre será incompleto. Logo, “então, a arte mimética está mais longe da

verdade,¹⁰⁶ e os objetos das artes imitativas serão classificados por Platão como simulacros (φαντάσματα).

Tendo como base essas considerações do livro X da *República*, é necessário concluir que a *mímesis*, no que diz respeito à verdade das coisas, está muito afastada da realidade¹⁰⁷ e a partir desse afastamento da realidade as coisas fabricadas pelos artífices assumem a posição de intermediárias entre a realidade essencial e os simulacros. Contudo, os objetos fabricados pelos marceneiros não deixam de ser imitações das essências, mas imitações de primeiro grau, tendo participação no ser. Porém, a *mímesis* é parcial em relação à produção do simulacro, pois a *mímesis* não pode imitar seu objeto em sua totalidade, e o mesmo raciocínio se aplica à *mímesis* discursiva, porque não é possível representar a vida total de uma personagem, sem os cortes narrativos usados para se ilustrar um acontecimento.

Para Platão, é suficiente mostrar que a *mímesis* sempre será parcial, mesmo se houver um exemplo de *mímesis* do tipo de primeiro grau, ou seja, aquela das produções dos artesãos. Essa, porém, nunca será completa, pois, mais do que nunca a questão está em torno da capacidade do homem em gerar suas coisas que por sinal está muito distante do poder divino de gerá-las. Platão, assim, deseja demarcar o âmbito divino e o humano, demonstrando que entre eles há um abismo insuperável, exceto quando o filósofo contempla o ser das coisas e essa atividade, sobretudo, é a única divina no homem. Por outro lado, parece estar ausente da *mímesis* platônica a finalidade do prazer (ἡδονή), entendido a partir dos valores correntes de sua época; contudo parece que nessa doutrina há espaço para o prazer, pois a *República* defende uma revolução nos valores correntes de sua época, e essa reviravolta deve necessariamente passar pela *mímesis* artística, sendo a arte a causa dos valores que doutrinam os cidadãos. Assim, depois de haver revolucionado os valores

¹⁰⁶ Πόρρω ἄρα πού τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητική ἐστίν καί [...] (Platão *República* 598 b 6).

¹⁰⁷ Realidade para Platão são as essências de todas as coisas, por isso elas são a real condição existencial de algo, portanto a sua realidade última.

miméticos das artes, será possível ao novo cidadão se reconhecer nessas transformações, tendo prazer (*ἡδονή*) da nova atividade mimética que é conforme ao caráter do novo cidadão.

Outra questão que se pode atribuir às reflexões platônicas é aquela que tem por dito “a arte imita a natureza”, concepção corrente no séc. IV e V a.C. Em Platão, parece ter ganhado não só fôlego, mas vida nova com a concepção platônica do conhecimento que privilegia estágios de realidade, onde o mais real são as essências das coisas naturais e não elas mesmas. Portanto, Platão ao admitir que toda arte é imitação, inclusive também para os objetos fabricados no sentido de que são cópias das idéias, acaba por impor o modelo da natureza para qualquer manifestação artística, sendo possível concluir que onde há criação, há simulacro da vida, dos acontecimentos, dos objetos.

Deve-se entender, então, que não há lugar mais apropriado para esse dito que a concepção filosófica platônica que exclui da atividade artística mimética ou mesmo da produtiva uma criação à parte da natureza-referência. Cabe ainda afirmar que, em Platão, toda atividade que envolve a imaginação é uma atividade de pouca importância, pois deforma a realidade das coisas. Nesse sentido, é impossível uma arte mimética ter um estatuto próprio dentre as atividades humanas, pois essas atividades só podem ser imitações de ilusão e de erro. Por outro lado, é o mesmo dito que move Aristóteles a definir seu ponto de vista sobre a arte, e esse é um dos pontos principais de intersecção que há entre Platão e Aristóteles no tocante à arte, dessa maneira cabe então analisar como o estagirita define o estatuto da arte mimética.

4

A mímesis criativa de Aristóteles

4.1 “A arte imita a natureza.”

Um dos pontos nevrálgicos entre Platão e Aristóteles, no que concerne à arte, é a noção de *mímesis*. Em muitas passagens de ambos os pensadores, podemos encontrar noções muito próximas e, por vezes, idênticas. Contudo, se a noção de *mímesis* guarda algum tipo de relação muito próxima nos dois pensadores, parece que a noção de essência para eles difere frontalmente: em vista dessa diferença, é necessário cotejar, na doutrina das *Categorias*, uma passagem que pode ilustrar essa diferença conceitual entre os pensadores: “o que é dito mais propriamente, de modo primeiro e absoluto é a essência, que não é dita de nenhum sujeito nem está em algum sujeito, como um certo homem ou um certo cavalo.”¹⁰⁸ Nessa passagem, depreende-se claramente que a essência é tomada no sentido concreto, significando as coisas mesmas, não podendo ser predicada, pois não é nenhum gênero, como animal, nem estando em um sujeito, pois não é nenhuma qualidade, como o branco em um corpo. De forma que, o exemplo de essência em grego vem acompanhado de um artigo e um

¹⁰⁸ Οὐσία δέ ἐστιν ἡ κυριώτατά τε καὶ πρώτως καὶ μάλιστα λεγομένη, ἢ μήτε καθ’ ὑποκειμένου τινὸς λέγεται μήτε ἐν ὑποκειμένῳ τινί ἐστιν, οἷον ὁ τις ἄνθρωπος ἢ ὁ τις ἵππος. (*Categorias* 2 a 11). Apesar da clara definição desse termo nas *Categorias*; em outros contextos Aristóteles parece até mesmo mudar de opinião, referindo-se à essência como Divindade ou mesmo Inteligência separada dos homens (*A respeito da Interpretação* 13, 23 a 24). (Tricot, 1946, p. 7).

pronome indefinido que definem e tornam indefinida a essência: o (ὁ) e um (τις) para homem, isto é, o homem concreto, mas nenhum em particular.

Partindo-se dessa definição, pode-se entender que Aristóteles se distancia de seu mestre, colocando a essência das coisas nas coisas reais, existentes. Assim, nessa imanência da essência à coisa real, o afastamento, imposto por Platão às artes, não pode ser levado em conta no contexto Aristotélico, pois as coisas existentes, naturais, singulares são as próprias essências.

Impõe-se, então, nesse momento, se retomarmos a reflexão sobre a arte, uma diferença em relação à natureza que seria o objeto de imitação da arte. E natureza aqui deve ser entendida como a realidade última das coisas que podem ser imitadas¹⁰⁹. A diferença, pois, consiste no grau de imitação que há para as artes em relação aos seus objetos, assim para Platão esses objetos estão distantes das essências das coisas; para Aristóteles esses objetos são imitações das próprias coisas em suas essências primeiras, isto é, as coisas mesmas, concretas, individuais. Contudo, essa diferença entre as essências dos objetos imitados, não diz respeito, senão ao pensamento epistemológico, pois para ambos a arte é mimética, e a diferença nesse ponto entre os filósofos reside na *mímesis* e em seus modelos, uma vez que para Platão as artes não podem ser tomadas como modelos de aprendizagem, pois são essencialmente simulacros e distanciadas da verdade; enquanto que para Aristóteles entram na categoria da forma concreta ou mesmo da representação (*μορφῆ*) e “os conhecimentos primeiros são produzidos através da *mímesis*”¹¹⁰.

Não obstante essa diferença de cunho epistemológico, parece persistir para ambos a noção de que “a arte imita a natureza”; contudo, ao se ater a duas passagens extraídas da *Física*, já citadas na primeira parte deste trabalho¹¹¹, perceber-se-á que a *mímesis* aristotélica não pode ser confundida com a platônica, pois, enquanto que a *mímesis* platônica é sempre definida como uma atividade criadora de simulacros a partir do real, a *mímesis* aristotélica imita a geração (*γένεσις*)

¹⁰⁹ A idéia de uma arte abstrata não é concernente ao mundo grego antigo.

¹¹⁰ [...] τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας [...] (Aristóteles *Poética* 1448 b 7).

¹¹¹ Conferir em “A *tékhne* na *Física* de Aristóteles” no primeiro capítulo deste trabalho.

da natureza em sua relação de matéria e forma, ato e potência, e não como comumente se supõe que ela imite os objetos naturais, ou seja, apenas como cópias servis da realidade. Nesse sentido, a idéia de uma imitação transfiguradora da realidade natural se torna patente; contudo, é necessário ressaltar que a expressão “a arte imita a natureza”, é introduzida na *Física* com a finalidade de demonstrar o processo que há nos seres naturais, tendo como analogia o processo artístico.

A partir disso, pode-se concluir que a *mímesis* em Aristóteles se diferencia da *mímesis* platônica, não só quanto ao objeto a ser imitado, mas também em “como” se imita a natureza. Portanto, se a ênfase se manifesta também no processo da produção artística, há um duplo afastamento em relação à *mímesis* platônica, pois para Platão a arte é servil em relação ao modelo natural; mas, pode-se verificar no contexto do *Crátilo* de Platão que a *mímesis* platônica parece corresponder ao máximo que a arte pode alcançar, não sendo tomada, por isso, como insuficiente para o conhecimento, pois está fora do âmbito epistemológico. No entanto, essa interpretação difere de todo *corpus platonicum* cuja dissociação é completa.

Nesse sentido, se se entender por *poiesis* o processo de geração da arte na *Poética*, compreender-se-á que *poiesis* no contexto da arte é criativa e não apenas produtiva, como para as artes úteis, pois não há subserviência em relação ao processo de geração da natureza, nem de cópia servil de sua manifestação. Assim, partindo dessa concepção de *poiesis* como criação, e não mais como produção, é necessário abordar a *mímesis* no contexto da *Poética* de Aristóteles, a fim de estabelecer a idéia de criação. Dessa maneira, amplia-se a noção de *mímesis* do contexto epistemológico ao contexto estético.

Na tentativa de esclarecer o tipo específico de *mímesis* que se pode encontrar na *Poética* de Aristóteles, cabe ressaltar ainda que esse conceito possui vários significados a partir das interpretações correntes: como representação teatral, representações, imitação-espelho e estilização.

Todos esses conceitos correspondem à noção de estética¹¹² da obra de arte que pode ser atribuída à *mímesis*. Contudo, mesmo que a abordagem da *mímesis* na *Poética* de Aristóteles seja eminentemente criativa, e nesse sentido correspondente ao conceito de estética, é necessário perceber que, no capítulo IV da *Poética*, a *mímesis* é uma potencialidade humana congênita à capacidade de aprendizado, sendo em um sentido a mais antiga capacidade de aprendizado inerente ao homem.

4.2 A *mímesis* congênita em Aristóteles.

Ao que tudo indica, quando Aristóteles aborda a *mímesis* no IV capítulo da *Poética*, não opõe a teoria do conhecimento de um lado e uma teoria estética do outro, como se poderia verificar em Platão; mas, em última instância demonstra a unidade que há entre essas esferas, ao constatar duas causas naturais na criação artística:

Pois, a imitação é congênita para os homens desde a infância (e nisso os homens diferem dos outros animais, por que é o mais imitador e produz seus conhecimentos primeiros por meio da imitação), e todos se alegram com as coisas imitadas.¹¹³

¹¹² A filosofia grega antiga não conhecia essa divisão entre epistemologia e estética como hodiernamente a conhecemos. Essas esferas do conhecimento estavam intimamente interligadas; contudo, há certa diferença, que do ponto de vista do discurso. É possível dissociar uma região ligada ao conhecimento e outra ligada à arte. O discurso é a espinha dorsal dessa divisão, tendo por um lado o discurso demonstrativo como o científico; por outro, há o discurso verossimilhante como próprio à arte.

¹¹³ Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. (Aristóteles *Poética* 1448 b 5).

A primeira das causas, que Aristóteles menciona em seu texto, está relacionada à natureza humana, de maneira que o homem, para Aristóteles, é o mais imitador dentre todos os animais. Há, assim, nessa primeira causa um afastamento do homem em relação aos outros animais, não só quanto ao grau de imitação, mas também em relação aos conhecimentos primeiros (μάθησις), pois se pode afirmar nesse contexto que, levando-se em consideração o superlativo *mimetikótaton* (μιμητικώτατον)¹¹⁴, os animais possuem algum grau mimético. Que tipo, então, de imitação haveria para os animais? Ora, é duvidoso que para os animais haja algum tipo de aprendizagem decorrente de sua capacidade imitativa, pois a imitação animal seria estritamente do âmbito instintivo, não podendo ser confundida com a humana. Até mesmo o conceito de *mímesis* é duvidoso para os animais, pois a *mímesis* é um tipo de atividade que decorre de um certo nível de reconhecimento face ao que se imita. E a faculdade de imaginação concorre para produzir o reconhecimento que se dá na *mímesis*; tendo em vista que para Aristóteles nem todos os animais possuem imaginação; mas mesmo os que a possuem não parece que possam efetuar o reconhecimento e transmutá-lo em aprendizado. Nesse caso, parece que a *mímesis* animal seria algum tipo de *mímesis* considerada a partir do ponto de vista analógico com o mundo humano, na tentativa de classificá-lo e desenvolvê-lo em vista de uma ciência do tipo biológica, como Aristóteles parece afirmar nesta passagem:

De um modo geral, poder-se-ia contemplar muitas imitações da vida humana nas vidas dos outros animais, e pensar-se-ia na exatidão do pensamento mais sobre os animais menores do que sobre os maiores, como em primeiro lugar, a respeito dos pássaros, a construção do ninho da andorinha.¹¹⁵

¹¹⁴ Nesse sentido é preciso compreender como termo de comparação do superlativo: “dos outros animais” (τῶν ἄλλων ζῴων). De maneira que, a superioridade neste contexto leva em conta o gênero animal.

¹¹⁵ Ὅλως δὲ περὶ τοὺς βίους πολλὰ ἂν θεωρηθεῖη μιμήματα τῶν ἄλλων ζῴων τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς, καὶ μᾶλλον ἐπὶ τῶν ἐλαττόνων ἢ μειζόνων ἴδοι τις ἂν τὴν τῆς διανοίας ἀκρίβειαν, οἷον πρῶτον ἐπὶ τῶν ὀρνίθων ἢ τῆς χελιδόνος σκηνοπηγία· (Aristóteles *História dos animais* 612 b 18).

Portanto, parece haver na idéia de imitação apenas uma analogia com os processos humanos, e não um processo mimético de fato nas atividades dos animais. No entanto, parece que essa *mímesis* que há desde a infância é tão instintiva quanto esses processos animais, tendo em vista que o homem consegue aprender algo a partir dessas imitações, o que distanciaria a *mímesis* desse impulso instintivo em direção ao aprendizado.

De forma que, a segunda causa natural, que Aristóteles atribui à imitação, relaciona-se à alegria advinda das imitações das coisas:

Índice disso é o que acontece nas obras: pois, vemos com repugnância as mesmas imagens que nos alegramos em contemplando, sobretudo, as imagens exatas delas, como a forma das feras e dos cadáveres mais desprezíveis.¹¹⁶

Em primeiro lugar, deve-se perceber que Aristóteles afirma que nós nos alegramos (*χαίρομεν*) em ver essas imagens, e nisso há uma diferença em relação ao prazer (*ἡδονή*), pois a alegria está próxima de uma atitude natural diante da imagem que se vê, não havendo ainda uma atividade mental muito elaborada por parte daquele que percebe a imagem. Assim, o efeito produzido pela imagem em um primeiro momento é também de cunho natural e não reflexivo. De forma que, na mesma passagem ainda, Aristóteles demonstra que vemos (*ὀρώμεν*) algumas coisas com repugnância; há nessa afirmação uma certa equivalência do modo como percebemos a realidade e da maneira como nos alegramos, pois esse verbo (*ὀράω*) denota uma visão direta, uma visão sem mediação reflexiva. Assim, essas atividades humanas se relacionariam com o instinto, privadas de

¹¹⁶ Σημεῖον δέ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων ὃ ἄ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. (Aristóteles *Poética* 1448 b 9).

reflexão, e dessa maneira, percebe-se que a relação mimética percorre um estado bem primitivo no homem, de um grau instintivo para uma visão mais reflexiva como, por exemplo, contemplar (θεωρεῖν). Portanto, há a conversão para um olhar dirigido e calculado para a contemplação dos objetos, e nesse sentido é possível compreender a palavra forma (μορφή) que designa em última instância a forma exterior de qualquer coisa que pode ser reconhecida por aquele que percebe as imagens contempladas; de maneira que a imitação no sentido natural, conforme Aristóteles afirma nessas passagens, sofre alterações na medida em que o desenvolvimento perceptivo torna-se sofisticado, tendo alterações emocionais diante do modo como percebem as imagens.

Diante dessas mudanças, Aristóteles acrescenta “que aprender não é, somente, aprazível aos filósofos, mas de modo semelhante também aos outros homens.”¹¹⁷ A partir dessa afirmação, percebe-se a mudança que Aristóteles introduz no texto, mudando o termo alegria (χάρις) para prazer (ἡδονή). Nesse sentido o prazer parece estabelecer uma relação com o aprendizado (μανθάνομενον) a partir das imagens, levando-se em consideração que há nesse ponto a inserção de uma atividade mental mais ativa por parte do que contempla (θεωρῶν). Mas, antes de definirmos essa nova relação, é necessário cotejarmos a *Retórica*, onde há uma das definições aristotélicas do conceito de prazer: “Seja admitido por nós que o prazer é um certo movimento da alma, uma deposição conjunta e uma sensação em direção à natureza subjacente”¹¹⁸ Nesse sentido, a definição aristotélica nos indica que as coisas que geram o prazer em nós têm a capacidade de produzir um estado primitivo, natural em nossa alma. Ora, as coisas que são conforme a natureza e geram o prazer são definidas, conforme Aristóteles, como a falta de fadiga, o sono, as brincadeiras, o divertimento, entre outras coisas do mesmo tipo; por outro lado, as coisas desagradáveis são os esforços intensos, as dores físicas e outras desse tipo. Seguindo o mesmo raciocínio, Aristóteles

¹¹⁷ [...] ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως [...] (Aristóteles *Poética* 1448 b 13).

¹¹⁸ Ὑποκείσθω δὴ ἡμῖν εἶναι τὴν ἡδονὴν κίνησιν τινα τῆς ψυχῆς καὶ κατάστασιν ἀθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν, [...] (Aristóteles *Retórica* 1369 b 33).

afirma que o apetite (ἐπιθυμία) é o desejo (ὄρεξις) do prazer (*Retórica* 1370 a 18), dividindo o desejo em duas espécies: os racionais e os irracionais. Sob a classificação de irracionais estão todos os apetites corporais, como os apetites provenientes do odor (ὄσμή), do som (ἀκουή) e da vista (ὄψις) e outros como o amor; sob a classificação de racionais, Aristóteles cita apenas dois: as coisas sobre o espetáculo(θεάσασθαι) e a aquisição de bens (κτήσασθαι), atribuindo para esses dois últimos aspectos a persuasão. A partir dessas definições é possível compreender que o apetite irracional está intimamente relacionado às sensações, não envolvendo, assim, nenhum tipo de atividade reflexiva; por outro lado, o apetite racional se refere às atividades persuasivas como, por exemplo, o espetáculo. Nesse sentido é possível atribuir uma atividade mental mais elaborada por parte daquele que contempla essas coisas.

Assim, é possível relacionar o prazer advindo das contemplações na *Poética* com o prazer que está relacionado ao apetite racional na passagem da *Retórica*, pois ambos se relacionam com alguma atividade contemplativa. Por outro lado, o prazer que se relaciona com o apetite irracional assemelha-se muito à emoção evocada pela alegria, ou seja, com uma emoção irrefletida. Portanto, o prazer, que no contexto da *Poética*, aparecia somente como uma espécie mais elevada de alegria, completa-se nessa passagem da *Retórica* com a conseqüente introdução da idéia de apetite racional para as coisas que são desejadas na aquisição de bens e no espetáculo. Assim, a ligação do prazer com a arte pode ser estabelecida; no entanto, é preciso se ater ao tipo de apetite, pois o fato de ele ser racional envolve uma atividade mental de que a realização do prazer é dependente.

Nesse caso, é possível distinguir os dois níveis de *mímesis* que há para Aristóteles na relação do homem com os objetos artísticos. E essa evolução pode ser tomada a partir da conclusão que Aristóteles dá ao seu raciocínio na *Poética*: “pois, através disso, alegram-se vendo as imagens, por que contemplado-as ocorre aprender e raciocinar o que é cada uma, como isso é aquilo.”¹¹⁹ Portanto, a conseqüente mudança perceptiva realiza-se no indivíduo, mudando a atitude do

¹¹⁹ Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· (Aristóteles *Poética* 1448 b 15).

espectador de acordo com o reconhecimento da imagem produzida nele. Duas atividades mentais são citadas: o aprender e o raciocinar, ambas ocorrem após uma espécie de conclusão silogística: “isso é aquilo”. E nesse sentido, pode-se compreender a afirmação de Aristóteles: “Uma vez que se acontecer de alguém não ter visto (a imagem), as imitações não produzirão o prazer, mas (o prazer advirá) por meio de outro acabamento ou coloração ou por meio de alguma outra causa dessa qualidade.”¹²⁰ Assim, pode-se admitir então que há graus de prazeres, pois uns podem-se manifestar no reconhecimento que há a partir da imagem imitada, outros podem advir por diversas causas sem o reconhecimento mimético da imagem. No entanto, o prazer só pode advir após a relação perceptiva com a imagem se houver o reconhecimento, haverá o aprendizado decorrente dela, senão, o prazer será meramente estético.

Em todas as atividades humanas o prazer pode advir como algo que completa essas atividades. Não como um acontecimento causal, mas como o coroamento de uma determinada atividade para aquele que sente prazer em praticá-la. E nesses termos, é preciso concluir com Aristóteles que:

Alguém poderia pensar que todos desejam o prazer, porque também todos se lançam à vida: a vida é uma certa atividade, e cada um é ativo em relação às mesmas coisas e por essas que sobretudo ama, como o músico é ativo em relação às melodias pelo ouvido, o estudioso é ativo relação às coisas que contempla pelo pensamento, e dessa maneira cada um dos outros. O prazer, então, completaria as atividades, e na verdade a vida, que todos desejam.¹²¹

¹²⁰ Ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. (Aristóteles *Poética* 1448 b 17).

¹²¹ Ὅρεγεσθαι δὲ τῆς ἡδονῆς οἰηθεῖη τις ἂν ἅπαντας, ὅτι καὶ τοῦ ζῆν ἅπαντες ἐφίενται· ἡ δὲ ζωὴ ἐνέργειά τις ἐστὶ, καὶ ἕκαστος περὶ ταῦτα καὶ τούτοις ἐνεργεῖ ἃ καὶ μάλιστα ἀγαπᾷ, οἷον ὁ μὲν μουσικὸς τῇ ἀκοῇ περὶ τὰ μέλη, ὁ δὲ φιλομαθὴς τῇ διανοίᾳ περὶ τὰ θεωρήματα, οὕτω δὲ καὶ τῶν λοιπῶν ἕκαστος· ἡ δ' ἡδονὴ τελειοῖ τὰς ἐνεργείας, καὶ τὸ ζῆν δὴ, οὗ ὀρέγονται. (Aristóteles *Ética a Nicômaco* 1175 a10).

Portanto, se considerarmos o prazer que é gerado pela contemplação das imagens miméticas, compreenderemos que o prazer não é somente um efeito gerado pela a imagem, mas uma atividade tão congênita quanto a *mímesis* e correspondente ao caráter humano daquele que contempla uma imagem, ouve uma melodia, vê uma representação teatral, entre outras atividades. E em qualquer atividade o homem se completaria pelo prazer advindo delas.

Outra reflexão que se depreende desses pontos é a relação que há entre atividade sensitiva e a faculdade da fantasia. Desse modo, é necessário apreendermos o que Aristóteles expõe no tratado *Da Alma*:

Há a imaginação sensitiva, como está dito, e ela subjaz em outros animais; contudo, há a imaginação desiderativa que subjaz aos animais capazes de calcular (pois, na verdade, se faz isto ou isto, já é obra do cálculo; e é necessário haver uma única medida, pois se persegue o que é superior, e dessa maneira é possível produzir, a partir de muitas imagens, uma única).¹²²

Nessa divisão Aristotélica, percebe-se que a imaginação possui dois níveis diferentes: o primeiro nível é a imaginação que está ligada à percepção; o segundo é uma imaginação calculadora; contudo esse cálculo não é do mesmo tipo daquele efetuado pela inteligência (νοῦς). Há nesse cálculo uma espécie de comparação entre a imagem percebida e a imagem residual da imaginação, e a identificação de uma em relação à outra não envolve, ainda, uma reflexão, mas um trabalho de sobreposição da imaginação à imagem sensível, sendo possível a partir dessa atividade da imaginação efetuar o reconhecimento daquilo que se percebe, por isso, é possível dizer “isso é aquilo”. E o resultado imagético é uma síntese de várias imagens possíveis que existem na

¹²² ἡ μὲν οὖν αἰσθητικὴ φαντασία, ὥσπερ εἴρηται, καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις ζώοις ὑπάρχει, ἡ δὲ βουλευτικὴ ἐν τοῖς λογιστικοῖς (πότερον γὰρ πράξει τόδε ἢ τόδε, λογισμοῦ ἤδη ἐστὶν ἔργον· καὶ ἀνάγκη ἐνὶ μετρεῖν· τὸ μείζον γὰρ διώκει· ὥστε δύναται ἐν ἑκ πλειόνων φαντασμάτων ποιεῖν). (Aristóteles *Da Alma* 434 a 5).

imaginação, processada unicamente pela atividade imaginativa para formar uma imagem superior, ou um modelo de imagem. Nesse sentido, a imaginação tem como referência a imagem sensível que é o correlato natural e mesmo incitador desse tipo de atividade na imaginação; por outro lado, está claro que há algumas atividades da imaginação que não dependem do estímulo sensível, mas que possuem independência em relação às imagens sensíveis. De forma que, a partir de uma preciosa afirmação de Aristóteles na *Retórica*, é possível entender a relação que há entre imaginação e prazer, pois nessa obra ele afirma: “Uma vez que, por um lado, o prazer está na sensação de alguma afecção, e, por outro, a imaginação é uma certa sensação enfraquecida.”¹²³

Nesse sentido, percebe-se o estreito vínculo que há entre o prazer, em relação à percepção das imagens sensíveis, e o imaginário que, é constituído de impressões sensíveis, em relação ao reconhecimento que se dá frente a uma imagem sensível. Com efeito, o reconhecimento de uma imagem imitada é operado por uma atividade imaginário-perceptiva que reconhece certos elementos na imagem, ressaltados pela *mímesis* como certa qualidade, cor, forma etc. Por isso, a identificação torna-se prazerosa, pois como uma espécie de sobreposição imagética do imaginário em relação à imagem imitada é possível afirmar: “isso é aquilo”.

Pode-se concluir que o IV capítulo da *Poética* demonstra o que se dá na relação do espectador com a imagem mimética. Nesse sentido, Aristóteles aborda a *mímesis* do ponto de vista da naturalidade de seu processo para o homem, tendo em vista o prazer que advém dessa contemplação. E a partir desse raciocínio, pode-se inferir uma teoria da recepção estética, ainda que não seja a intenção explícita de Aristóteles, pois tal teoria lhe é anacrônica. Mas sem sombra de dúvidas, há aqui a afirmação da *mímesis* em relação àquele que contempla as imagens miméticas, e essa atividade só pode ser atribuída aos homens, pois são os únicos animais que possuem uma *mímesis* natural, possibilitando-lhes uma fruição da *mímesis criativa*.

¹²³ Ἐπεὶ δ' ἐστὶν τὸ ἡδεσθαι ἐν τῷ αἰσθάνεσθαί τινος πάθους, ἢ δὲ φαντασία ἐστὶν αἴσθησίς τις ἀσθενής [...] (Aristóteles *Retórica* 1370 a 27).

4.3 A *mímesis* criativa em Aristóteles.

O capítulo I da *Poética* parece definir o que se pode classificar de *mímesis criativa*, pois há nele a definição das diferenças entre as artes, baseada nos meios, nos objetos e nos modos com os quais elas se utilizam para efetuar uma *mímesis* que se pode classificar de *criativa*, pois há uma diferença dessa *mímesis criativa* em relação à *mímesis congênita*. Essa diferença é tomada a partir dos elementos que as artes possuem para efetuarem a sua expressão artística, não se manifestando como uma atividade instintiva humana, mas como uma técnica desenvolvida e acumulada ao longo da existência humana com o intuito de expressar e produzir a arte do tipo mimética. Esses elementos por meio dos quais as artes efetuam as suas *miméseis* são os sustentáculos da *mímesis criativa*, pois é a partir desses elementos que todo tipo de arte mimética estabelece suas evoluções e criações.

Contudo, antes de abordar o capítulo I da *Poética*, é necessário voltar ao capítulo IV, pois resta ainda uma passagem que pode ser interpretada como a transição da *mímesis congênita* à *mímesis criativa*:

E a imitação, a harmonia e o ritmo são conforme a nossa natureza (pois, é evidente que os metros são partes dos ritmos) e desde o princípio os que naturalmente, impulsionados pouco a pouco, estavam em relação, sobretudo, a esses meios, geraram a poesia a partir das improvisações.¹²⁴

¹²⁴ Κατὰ φύσιν δέ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. (Aristóteles *Poética* 1448 b 20).

Em continuidade à análise da *mímesis congênita*, Aristóteles atribui três elementos que fazem parte da natureza humana: a *mímesis*, a harmonia e o ritmo. Todos esses elementos são congênitos à natureza humana. Desse modo a ampliação dos meios naturais de produção da arte contempla duas novas categorias: a harmonia e o ritmo. A mesma passagem sugere também que há equivalência entre esses meios naturais de manifestação da arte, pois os três elementos são apresentados como conformes à natureza humana. Assim, parece que o quadro da atividade mimética está completo, pois a harmonia e o ritmo são elementos essencialmente musicais, e em vista disso todos os elementos potenciais para o desenvolvimento das artes estão presentes na natureza humana. A *mímesis*, então, é equivalente aos outros elementos congênitos que há no homem e, em decorrência desse nivelamento, pode-se inferir que haja uma divisão: de um lado, a música, com seus elementos harmônicos e rítmicos; de outro lado, as artes discursivas, essencialmente miméticas. No entanto, se considerarmos que o ritmo é constituído de metro, o discurso, então, será também uma arte rítmica, pois, em seu processo de elaboração, atribui-se certos ritmos às palavras. Quanto à harmonia, sabe-se da íntima relação das escalas com as emoções humanas, em que as escalas correspondem a certas emoções, havendo, inclusive, nas tragédias partes líricas que eram acompanhadas pela flauta, constituindo assim a mesma melodia para o discurso e para a música.¹²⁵ Portanto, todos esses elementos congênitos no homem estão dispersos por todo tipo de arte, não pertencendo a nenhuma arte em específico.

Desse modo, pode-se estender o conceito de *mímesis* para todas as atividades humanas consideradas do ponto de vista natural. De forma que, é preciso entender que o termo natural nesse contexto se relaciona com as potencialidades que há no homem, antes do aprendizado e do desenvolvimento da técnica artística, ainda entendido como puro instinto. A partir disso, deve-se compreender como Aristóteles se apropria do conceito de *mímesis congênita*, a fim de desenvolver a

¹²⁵ Para saber mais a respeito das relações da música com a tragédia *La tragédie grecque*, Guy Rachet (1973: pg. 134).

mimesis criativa presente nas obras de arte. Essa transição entre essas *miméseis* pode ser entendida a partir desta citação na *Poética*:

A epopéia, a criação da tragédia, e ainda a comédia, a produção do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística, todas, em geral, encontram as imitações essenciais. E diferem umas das outras em três aspectos: pois, ou por imitar em diferentes meios, ou por imitar diferentes objetos, ou por imitar diferentes modos e não da mesma maneira.¹²⁶

Anunciando, dessa maneira, diversos gêneros artísticos, Aristóteles os diferencia de acordo com a configuração mimética que cada arte possui, para que possa expressar sua obra. A *mimesis criativa* possui certos elementos em sua atividade que possibilitam a sua expressão: os meios, objetos e os modos. Todos esses elementos são atribuídos às artes em geral e se relacionam entre si, não havendo exclusividade de nenhuma arte em relação aos meios empregados. Por outro lado, não há arte que não envolva algum tipo de atividade mimética. E toda diferença que há entre as artes se limita ao uso dos meios de forma diferente: por meio de combinação, intercalação ou mesmo de modo simples.

A partir disso, Aristóteles atribui às artes os elementos próprios de cada uma em sua atividade mimética. Então, é preciso perceber que há uma evolução técnica frente ao conceito de *mimesis congênita*, pois a combinação dos elementos naturais fornece a base para arte criar seus elementos de composição cujas obras miméticas, contudo, não são de acordo com a *mimesis congênita*; mas de acordo com a técnica mimética desenvolvida por cada arte, pois envolvem

¹²⁶ Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀυλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. (Aristóteles *Poética* 1447 a 13).

determinadas *poiéseis* em suas criações. Dessa maneira, esses meios constituintes de todas as artes são a base subjacente com as quais é possível haver criação artística.

O primeiro desses elementos abordados é considerado como o meio de produção da imitação criativa. Desse modo, a partir de comparações entre os diversos gêneros de arte, Aristóteles os define em ritmo, discurso e harmonia.

O ritmo e a harmonia parecem ser os meios mais primitivos dos quais o homem se utiliza em sua produção artística, não obstante esses meios se desenvolverem em técnicas complexas¹²⁷. O discurso, porém, parece ser de um tipo mais complexo de atividade, de maneira que envolve uma atividade mais reflexiva por parte daquele que a utiliza, pois envolve um conhecimento de expressão das línguas e de suas potencialidades, ao passo que os sons precisam apenas da noção do ritmo e da harmonia para a perfeição de cada arte, não necessitando de nenhum conhecimento prévio para a sua produção, a não ser a aplicação do corpo humano para a sua execução.

Portanto, os meios podem definir os aspectos que diferem as artes entre si, e em vista disso Aristóteles, ao definir os meios de produção da *mímesis criativa*, se utiliza do termo *apeikázontes* (ἀπεικάζοντες) para comparar as demais artes; o significado desse termo é de *produzir uma imagem a partir de um modelo*. Em vista disso parecem estar representados nesse termo tanto os pintores, quanto os escultores - aliás, estes últimos estão ausentes em citações diretas na *Poética*, mas não do *corpus aristotelicum* – pois os meios utilizados por esses artistas, segundo Aristóteles, são as cores (χρώματα) e as formas (σχήματα). Em seguida, Aristóteles demonstra as artes musicais através também de seus meios, afirmando que, “por exemplo, há a aulética e a citarística que se utilizam somente de harmonia e ritmo”¹²⁸; e ainda nas artes das siringes e da dança há apenas o ritmo sem a harmonia. Quanto ao meio do discurso, o estagirita reserva uma reflexão à

¹²⁷ É necessário esclarecer que nesse ponto do argumento eles não se confundem com o ritmo e a harmonia congênita ao homem, pois são considerados aqui como elementos técnicos das artes e não como manifestação instintiva

¹²⁸ [...] οἷον ἀρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ [...] (Aristóteles, *Poética* 1447 a 23).

parte: com efeito, há as artes que se utilizam apenas do discurso metrificado ou não, os discursos que se utilizam de versos misturados ou os discursos, que não tendo nenhum verso, não possuíam ainda denominações; quanto aos que possuíam métricas determinadas, foram nomeados de acordo com essas métricas. No entanto, Aristóteles nomeia como critério de definição o modo de produzir a imitação que envolve todas as artes que empregam o discurso e não somente o metro utilizado. Portanto, Aristóteles parece contemplar na *Poética* todas as *poiesis* artísticas que se utilizam desses meios, denominadas de artes miméticas. Em último lugar, há as menções da Tragédia, da Comédia, do Ditirambo e do Nomos que, além do discurso, também se utilizam do ritmo, da melodia e do metro, constituindo assim os níveis mais complexos das artes miméticas, pois se utilizam de todos os meios. A Tragédia e a Comédia se utilizam de cada um desses elementos por vez; e o Nomos e o Ditirambo de todos esses elementos ao mesmo tempo.

É necessário perceber que alguns meios, pelos quais as artes produzem a imitação, podem ser compreendidos como meios naturais, quais sejam o discurso, o ritmo e a harmonia, pois são também manifestações congênicas no homem. De maneira que é possível defini-las como meios naturais que se tornaram técnicos em vista de sua evolução na história da arte. Assim, há a possibilidade de lhes atribuir uma função de termo médio em relação às duas esferas da *mímesis*, de maneira que eles se tornem os meios de que as artes se utilizam para produzir a *mímesis* e ao mesmo tempo os meios definidos como disposições naturais que, ao se aperfeiçoarem, tornam-se técnicas elaboradas da arte. Contudo essa afirmação só é válida ao ritmo, ao discurso e à harmonia, pois estão ligadas diretamente às manifestações mais instintivas do homem.

Depois da definição dos meios de produção da *mímesis*, é necessário analisar os objetos de que a *mímesis* se utiliza em sua *poiesis*. Cotejemos, assim, a passagem na *Poética*:

Uma vez que os imitadores imitam agentes, é necessário que os agentes sejam ou sérios ou baixos (pois, os caracteres quase sempre seguem essas diferenças,

e todos os agentes, pois, diferem seus caracteres em vício ou em virtude), esses agentes são desse tipo: ou melhores ou conformes ou piores que nós [...]¹²⁹

Nessa passagem não se verifica a construção do verbo *poiéo* (ποιέω) com o complemento objetivo direto *mímesin* (μίμεσιν). No texto há um particípio médio para desenvolver a noção de aspecto mental que se atribui à *poiesis* do produtor dessas artes, considerando-os como imitadores (μιμούμενοι). Em seguida o verbo que há no texto, por sinal também um verbo médio, possui um significado que parece introduzir uma ação de cunho mental ou mesmo intelectual, sendo determinante para demonstrar a natureza da *mímesis*, não como processo ativo imediato, mas como um processo que se dá por mediação, seja das técnicas artísticas usadas, seja da natureza mimética que há numa representação, onde a cópia só pode ser feita por meio de uma atividade de contemplação. De forma que, o complemento da ação é um particípio presente do verbo *práttō* (πράττω) cujo significado reside na atividade de algum agente, em seguida Aristóteles atribui às ações os caracteres próprios que elas possuem, percorrendo, assim, uma noção mais geral das ações através dos qualificativos sérios (σπουδαίος) ou baixos (φαύλος) até aprofundá-los com a identificação dos agentes como virtuosos ou viciosos, ou ainda conforme as nossas características: melhores, piores ou iguais a nós.

Essa noção de objeto de imitação desenvolvida nessa passagem parece não corresponder a todos os tipos de arte, mas somente se relacionar à arte discursiva, pois os caracteres éticos, apresentados na passagem acima, relacionam-se com as personagens das artes discursivas. Contudo, Aristóteles traz algumas observações em relação às outras artes. De forma que, logo depois dessa citação, Aristóteles traça uma comparação dos caracteres das personagens com os caracteres da arte

¹²⁹ Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνους, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, [...] (Aristóteles *Poética* 1448 a 1).

pictórica: “Polignoto, pois, representa os agentes melhores, Pauson piores e Dioniso semelhantes a nós.”¹³⁰ Dessa afirmação, pode-se inferir que a arte da pintura representa os caracteres que se apresentam no modelo, assim como nas artes discursivas. De forma que, a escultura parece possuir a mesma possibilidade, uma vez que produz imagens como a pintura. Mas, como poderia ser em relação à música? Aristóteles, na *Poética*, limita-se a afirmar: “Com efeito, há também na dança, na aulética e na citarística essas diferenças que vem a ser mais divergentes.”¹³¹ No entanto, nenhuma explicação é adicionada, e nesse caso é preciso que se recorra a uma passagem da *Política*, onde Aristóteles desenvolve melhor essa noção:

E há (imitações) semelhantes, sobretudo, nos ritmos e nas melodias ao lado das verdadeiras naturezas da agitação e da moleza, e ainda da coragem, da temperança e de todas as coisas contrárias a essas e dos outros caracteres (é evidente a partir das atividades da música: pois, escutando essas qualidades (de sons), mudamos nossa alma).¹³²

A partir dessa constatação, então, pode-se concluir que os objetos de imitação, os quais envolvem a prática da música, são os próprios sentimentos ou emoções sobre os quais as melodias e ritmos incidirão no ouvinte. Desse modo, o quadro das artes completa-se com a música; e em vista disso, é possível definir que há uma *mímesis* para cada arte, pois os objetos significam as coisas a partir das quais as *mímeseis* são possíveis.

¹³⁰ Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν. (Aristóteles *Poética* 1448 a 5).

¹³¹ Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, [...] (Aristóteles *Poética* 1448 a 9).

¹³² Ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ὕμνοις καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν (δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων) μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων). (Aristóteles *Política* 1340 a 18).

Em relação à última noção mimética, o objetivo principal de Aristóteles na *Poética* revela-se na análise desse elemento, pois ele está circunscrito somente ao âmbito do discurso e principalmente do discurso trágico, visto que não há nenhuma análise do “modo” (ὡς) nas outras artes, mas apenas nas artes que se utilizam do discurso. De forma que, a definição do *modo* se relaciona com a maneira como se efetua a narrativa do discurso, quer se imitem as personagens em discurso direto ou indireto, quer se imitem todas ao mesmo tempo como agentes ou em pura atividade (ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας).

Depois dessas considerações a respeito dos elementos da *mímesis*, Aristóteles demonstra ainda no livro I da *Poética* que as artes discursivas receberam suas denominações somente em relação ao metro, como a epopéia e a elegia; pois, “os homens juntando o verbo criar (ποιέω) com a métrica, nomearam uns de poetas elegíacos, outros de poetas épicos, não como poetas (que criam) conforme a *mímesis*, mas designando-os conforme o metro em comum.”¹³³ Dessa forma, é possível entender a crítica Aristotélica em relação à pouca preeminência que a *mímesis* recebera até sua época, pois, nesse contexto, Aristóteles nos chama a atenção para algumas artes discursivas que não possuem denominação: ou porque se utilizavam de metros variados, ou porque não possuíam metros. De forma que, parece haver na *Poética* a tentativa de um alargamento do conceito de *poiesis*¹³⁴. Desse modo o conceito é utilizado por Aristóteles para nomear todas as produções trágicas, cômicas dentre outras. Se tomarmos o conceito de *poiesis* por criação, é necessário então ampliá-lo em direção às outras artes que, não obstante não se utilizarem do discurso, produzem (ποιοῦνται) a *mímesis* através de seus meios de expressão. Assim, o conceito de *poiesis* pode abarcar toda a produção artística em geral, e principalmente a arte mimética, não como restrita ao âmbito da poesia ou do discurso, mas como produção de toda e qualquer arte em geral. Desse modo, seria

¹³³ [...] οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποιοιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες· (Aristóteles *Poética* 1448 b 13).

¹³⁴ É preciso notar que, em quase todas as traduções, *poiesis* é traduzida por poesia e não por criação/produção, o que dificulta a análise do conceito nos parâmetros de criação. Conferir as traduções de Jean Hardy e Eudoro de Souza.

preciso reinterpretar o início da *Poética*, pois, onde se lia no contexto do mito trágico: “como é preciso ordenar os mitos, se se deseja que a *poesia* seja bela”, para “como é preciso ordenar os mitos, se se deseja que a *criação* seja bela.”¹³⁵

A partir dessas considerações deve-se compreender que o sistema de arte elaborado por Aristóteles propõe uma relação íntima com o prazer gerado a partir da *mímesis*, e mesmo sem definir exatamente a finalidade de todas as artes abordadas nesse tratado, o prazer é evocado como um resultado natural daquele que contempla alguma arte mimética.

Portanto, a idéia de *mímesis*, que essa obra nos propõe, indica claramente um certo arranjo na construção que há em cada arte, pois os elementos constituintes de cada arte podem ser combinados em diversas formas, possibilitando as mais diversas manifestações artísticas. No entanto, essa combinação de elementos Aristóteles não a aprofundou, pois parece não ter sido essa a intenção dele ao compor a *Poética*, tendo, contudo, analisado somente a *poiesis* considerada por ele como a mais completa dentre todas: a da Tragédia.

É preciso então tomar a *mímesis* como uma maneira diferenciada de *poiesis*, pois o largo conceito de *poiesis* que há para todas as atividades humanas não nos deixa entrever que a mesma *poiesis* transmuta-se em *mímesis*. A partir disso, é necessário classificar a *mímesis* como a atividade por excelência daquilo que se convencionou denominar de belas-artes — levando-se em conta que o contexto grego da época admitia para *tékhne* todas as outras produções úteis e necessárias para a existência humana — pois a *mímesis* é o jogo da criação artística que envolve toda produção que não tenha outra finalidade, senão o prazer que advém dessas imitações. E nesse sentido, a *Poética* de Aristóteles distancia-se de todas as abordagens sobre a arte antiga, instituindo o prazer como a finalidade última de toda *mímesis*. Deve-se, ainda, compreender que a *mímesis* Aristotélica afasta a possibilidade de uma arte que imita a natureza de modo servil, pois a sua criação mimética contempla uma transfiguração do real, mesmo que ainda possua o real como referência.

¹³⁵ [...] πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις, [...] (Aristóteles *Poética* 1447 a 2).

Por outro lado, poder-se-ia objetar que a *Política* de Aristóteles condena certas melodias musicais e certos discursos trágicos, cômicos, entre outros, a fim de demonstrar a falsidade da arte como livre configuração. Contudo, é preciso entender que essas mesmas artes pertencem também ao âmbito da educação no Estado, assim como na *República* de Platão¹³⁶, e isso significa que ela será interdita aos jovens cidadãos, e não, como se julgam, proibidas de todo. Portanto, Platão e Aristóteles possuem a mesma visão a respeito da arte; contudo, Aristóteles ao escrever a *Poética* analisou as artes em seu âmbito específico, em sua ontologia artística. E depreende-se dessa atividade toda a fecundidade posterior que é reconhecida na *Poética* de Aristóteles.

¹³⁶ E mesmo no contexto da expulsão do poeta impiedoso na *República* de Platão, é preciso não perder de vista a influência que ele exerce sobre os mais jovens na *República*. Por outro lado, deve-se cotejar as obras cuja finalidade política ou sagrada não são o tema central, pois há nessas obras certa liberdade de expressão: no *Crátilo*, por exemplo, há o conceito da imagem estilizada que Platão denomina *eikos orthós*; e há no *Fédon* certa loucura que é aceitável ao poeta.

Conclusão

Findo este trabalho, é necessário expor as conclusões que se seguem desta dissertação. Dessa maneira, destaco o conceito de *poíesis* como a nervura da dissertação, pois esse conceito demonstra que a noção de atividade é de suma importância para a compreensão do processo da arte. A definição desse conceito ressaltou também que nem todas as atividades pertencem ao âmbito da arte, e isso esclarece que a atividade artística recebe um estatuto muito próprio no pensamento dos gregos antigos. Em vista disso, desvelou-se que o processo artístico é muito mais amplo do que imaginamos hoje, pois a amplitude desse conceito demonstra que tanto as ações que hodiernamente tomamos como meramente técnicas quanto as que são especificamente artísticas pertenciam à mesma atividade. Assim, uma construção não diferia em nada do ato de pintar, e muito menos uma casa se distinguia de um quadro.

Em relação ao conceito de *tékhne*, observou-se que seu significado é tão amplo quanto a sua atividade, a *poíesis*. Em vista disso, a abordagem desse conceito demonstrou que quase toda atividade humana poderia ser considerada artística para os gregos antigos, exceto as ações que em seus resultados não produziam uma obra fora de sua atividade, como o pensamento, ou certas atividades como andar, ver, ouvir, etc. A *tékhne* abarcava, assim, tanto as atividades necessárias à existência humana, como, por exemplo, a política; quanto as úteis, como a construção, a culinária e por último as belas, como qualquer pintura, escultura, dentre outras. No caso dessa última atividade, revelava-se uma atividade muito especial, a *mímesis*.

A *mímesis* era a *poíesis criativa* de cuja atividade a arte se valia em seus processos. Deve-se notar que, no momento em que a *mímesis* é definida, o sentido de *poíesis* se altera drasticamente, não significando mais apenas produção, mas ampliando o termo para criação. Dessa maneira a *mímesis* altera todo o quadro anterior da dissertação, ampliando o significado da *poíesis* e da *tékhne*

ali representadas. A *mímesis* como imitação foi difundida pela filosofia grega antiga, não tendo outros registros muito significativos, os pré-socráticos, antes de Platão e Aristóteles. A partir disso, é necessário observar que um pensamento de tipo metafísico é devedor dessa noção de *mímesis*, pois ela estabelece além do plano artístico, uma relação de conhecimento frente a uma realidade invisível, abstrata. Pode-se também, além dessa noção metafísica, identificar uma relação de poder instituída pelas artes no que diz respeito ao contexto político da *pólis* antiga, pois em todas as *pólis* as artes desempenhavam importantes funções educacionais. Dessa maneira a atividade artística, entendida como mimética no plano político-filosófico, deveria ser controlada pela *pólis*, a fim de educar seus cidadãos com finalidades éticas e políticas bem determinadas.

Todos os conceitos estão intimamente ligados no que diz respeito às suas significações, pois a *poiesis* é a atividade por excelência da *tékhne*, e essa se subdivide em diversos tipos, entre elas há a *mímesis* que é definida como a atividade da arte. Nota-se nessa ligação circularidade dos conceitos, pois a *mímesis* desemboca novamente no mar da *poiesis*.

No contexto da *Poética*, destaco a diferença que há entre as noções de *mímesis* entre os dois pensadores em questão, Platão e Aristóteles. A diferença consiste na própria propositura do tratado, pois a *Poética* aborda a arte com vistas a uma finalidade própria, despojada de suas relações com a *pólis* e com o domínio do conhecimento. Desse modo percebe-se que a arte tem por finalidade o prazer que ela gera, cuja eclosão, para Aristóteles, redimensiona as atividades humanas, potencializando-a em relação àquele que dele usufrui.

A definição de arte nesse contexto revela toda fecundidade com que os gregos encaravam suas atividades. Nessa concepção a idéia hodierna de técnica parece estar ausente, por que cada vez que a arte era aprendida por alguém, e porque não apreendida, esse acrescentava algo nessa atividade. Assim, a noção de técnica, cujo significado parece trazer certa imobilidade em relação às regras estabelecidas por determinada arte, não poderia ser fixada, de maneira que aquele que aprendesse algum ofício ou arte a tornava móbil, adequando-a ao seu tempo e à sua finalidade

própria. E nesse sentido, para concluir, a técnica para os gregos relacionava-se estritamente com a vida humana, não parecendo em nada com este corpo estranho que hoje nos ultrapassa, nos mutila e separa a vida de sua finalidade.

Bibliografia

Referência Bibliográfica Primária

- ARISTÓTELES. *Poética*; tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars *Poética*, 1993.
- _____. *Poétique*; texte établi et traduit par J.Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- _____. *Organon*; traduction e notes par J. Tricot. Paris: Libraire Philosophique J. Vrin, 1946.
- _____. *Categories, On Interpretation and Prior Analytics*; edited e translated by Harold. P. Cooke and Hugh Tredennick. Loeb Classical Library. London: Havard University Press, 2002.
- _____. *Tratado da Virtude Moral; Ethica Nicomachea I 13 – III 8*; Marco Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- _____. *Metafísica*; tradução de Giovanni Reale; tradução do italiano de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. *Metafísica, livros IV e VI*; tradução e notas de Lucas Angioni. 2ª Ed. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº 45, col. Textos didáticos, 2003.
- _____. *Física, livros I – II*; tradução revisada e notas de Lucas Angioni. Campinas: IFHC/UNICAMP, nº 1, cadernos de tradução; 2003.
- _____. *A Política*; tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora, 2005.
- _____. *Política*; Tradução e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja, 1998.
- _____. *A Política*; tradução, introdução e notas de Mario da Gama Kury. 3ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

_____. *Retórica*; Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior et alii. Clássicos de Filosofia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. *De Anima*; Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Da Alma*; Introdução, tradução e notas por Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70; s/d.

_____. *Da geração e da Corrupção e Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Landy, 2001.

Referência Bibliográfica Secundária

BAILLY, Anatole. *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*. 4ª Ed. Paris: Hachette, 2000.

BARNES, Jonathan. *Aristóteles*. 2ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

CASSIN, Barbara. *Aristóteles e o Logos*; tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2006.

DEVEREUX, Georges. *Tragédie et Poésie Grecques: etudes ethopsychanalytiques*. Paris: Éditeur Flammarion, 1975.

DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*; tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte: a teoria do belo no mundo antigo*; tradução de Antonieta Scarabelo, revisão de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HUMBERT, Jean. *Syntaxe grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1945.

- KLIMIS, Sophie. *Le statut du mythe dans La Poétique d'Aristote: les fondements philosophiques de la tragédie*. Cahiers de philosophie ancienne n° 13. Bruxelles: Éditions Ousia, 1997.
- LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender*; tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- MRAD, Rafika Bem. *La mimésis créatrice dans La Poétique et La Rhétorique d'Aristote*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- MURACHCO, Henrique Graciano. *Língua Grega: visão semântica, lógica, orgânica e funcional*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Vozes, 2001.
- PELLEGRIN, Pierre. *Le vocabulaire d'Aristote*. Paris: Ellipses Édition Marketing s.a, 2001.
- PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- RACHET, Guy. *La Tragédie grecque: Origine, Histoire et Développement*. Paris: Payot, 1973.
- ROBERT, F. *A religião grega*; tradução de Antonio de Pádua Damesi, 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROMILLY, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*. 4ª edition. Paris: Presses Universitaire de France, 1970.
- ROSSETTI, Lívio. *Introdução à filosofia antiga: premissas filológicas e outras "ferramentas de trabalho"*. São Paulo: Paulus, 2006.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética clássica*. São Paulo: Ed. F.T.D, 1967.
- SOMVILLE, Pierre. *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.
- VUILLEMAN, Jules. *Éléments de poétique*. Paris : Librairie Philosophique, 1991.
- ZARADER, Jean Pierre. *Le Vocabulaire d'Aristote*. Paris: Ellipses Edition Marketing, 2001.
- ZINGANO, Marco. *Sobre a Metafísica de Aristóteles: textos selecionados; coordenação de Marco Zingano*. São Paulo: Odyseus Editora, 2005.

_____. *Platão & Aristóteles: o Fascínio da Filosofia*. Col. Imortais da Ciência; coordenação Marcelo Gleiser. São Paulo: Odysseus Editora, 2002.