



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

A percepção do mito em Aristóteles: um estudo
sobre o aprendizado proporcionado ao
espectador/ouvinte da mimesis poética.

Vívian Val Monteiro

**Salvador
2016**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**A percepção do mito em Aristóteles: um estudo
sobre o aprendizado proporcionado ao
espectador/ouvinte da mimesis poética.**

Vívian Val Monteiro

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia da
Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal da
Bahia, para obtenção do título de mestre
em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia.

Orientadora: Prof. Dr^a. Juliana Ortigosa Aggio.

Salvador
2016

À Nancy Mangabeira,
por me apresentar uma
filosofia poética e por
me incentivar a ler
filosoficamente a poesia.

Agradecimentos

À professora Dr^a. Juliana Ortogosa Aggio, pelos debates sinceros, motivadores e esclarecedores; por ter me concedido a oportunidade de passar um período participando das atividades promovidas pelo núcleo do seu grupo de pesquisa em Filosofia Antiga na USP, e pela correção sempre atenta dos meus trabalhos.

Aos professores Drs. Roberto Bolzani e Fernando Gazoni, que gentilmente aceitaram participar da minha qualificação e me ofereçam valiosas correções, imprescindíveis para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos queridos companheiros de conversa filosófica, Marcelo Barreto, Vitor Duarte, Tatiana Correia, Aline Lima, Débora Souza e Genival Carvalho, pela amizade.

À Diego Moraes, por fazer parte da minha vida.

À Adalício Neto, por estar sempre ao meu lado.

Aos amigos Alex Leite e Sandra Lima, cujo apoio, estímulo, conversas e sorrisos foram decisivos para a confecção dessa dissertação.

Aos meus pais, pelo carinho e pelo apoio incondicional; sem os quais, certamente, a vida seria chata e sem nenhuma graça.

Agradeço especialmente aos professores Dr. Roberto Bolzani e Dr. Fernando Puente pela cortesia em aceitar o convite para participar da banca de defesa, obrigada.

Sumário

Introdução	2
PRIMEIRO CAPÍTULO	8
O alicerce do palco poético: a mimesis	8
I – As nuances da mimesis	8
II - Os meios miméticos	12
III – Capacidade mimética e objeto mimético	21
i. Capacidade mimética.....	21
ii. Objeto mimético	22
IV – As quatro causas da mimesis poética	25
SEGUNDO CAPÍTULO	48
O aprendizado proporcionado pela poesia	48
I - A percepção do mito	49
i. A percepção do êthos e a percepção da praxis.....	53
II - A contemplação do mito	69
i. A intelecção do mito: o papel da unidade e da dimensão	69
ii. A contemplação do objeto poético e o aprendizado	80
Conclusão	90
Referência Bibliográfica	91

Introdução

Sem dúvida Aristóteles é o responsável por instituir a mimesis como o conceito fundamental da arte poética, conceito este que foi ao longo da história, e continua sendo, basilar para a teoria da arte. Desde o momento renascentista o conceito de mimesis se difundiu e se firmou no terreno artístico. Até hoje, por conta da herança histórica, esse ainda é o âmbito mais comum explorado pelos intelectuais que se debruçam sobre o tema. Tal atribuição não foi gratuita. A *Poética* é, de fato, a primeira obra da qual temos notícia que tem como propósito abordar os objetos poéticos, como diz o autor nas primeiras linhas do tratado. Os objetos poéticos, diz ele, são aqueles compostos por ritmo, harmonia, palavra, voz, e contornos e cores, que podemos entender como sendo a música, a dança, a poesia, a encenação, a escultura e a pintura, o que explicaria o direcionamento da mimesis para o estudo dos objetos artísticos. Bem verdade também que essa é a obra do estagirita na qual existem mais aparições do termo e seus cognatos.¹ A responsabilidade de Aristóteles, no entanto, se encerra nesses dois fatores, ter colocado os objetos poéticos sob o conceito da mimesis numa obra em que, logo no início, ele anuncia que tem como tema central tais objetos, e não ter, em nenhum outro tratado, repetido tanto o vocabulário que diz respeito à mimesis. Podemos entender a lacuna deixada pelo pensador, que não define, tampouco discorre como de costume o que seria a mimesis, como a justificativa para o direcionamento unilateral desse conceito às composições artísticas. O terreno artístico é inegável e explicitamente mimético. Que todos os objetos poéticos têm como princípio a mimesis, o filósofo deixa claro, pois ele diz que todos os objetos poéticos são espécies de mimesis. Mas não podemos nos esquecer de que essa não foi a única atribuição concedida à mimesis por Aristóteles, seja no *corpus* seja na *Poética*.

São poucas as passagens da *Poética* nas quais podemos encontrar a mimesis com um sentido mais abrangente, mais geral, e não ligado ao âmbito poético. Talvez a falta de subsídios textuais seja a maior dificuldade para vislumbrar e compreender o conceito nesse sentido mais amplo. Além disso, nos demais tratados do *corpus* a mimesis emerge em situações que se diferenciam do aplicado na *Poética*, salvo no caso da *Política* e da

¹ Para mais, vide PUENTE, 2002.

seção XIX dos *Problemas*, conhecido como *Problemas musicais*, ela não se refere nem se relaciona a objetos poéticos. O uso do vocábulo nos demais textos aristotélicos, na verdade, está envolvido em situações que, como apresenta Suñol, poderíamos entender como tendo o sentido de analogia ou comparação.² A argentina defende, no recente livro “*Más allá del arte: mimesis em Aristóteles*”, a compreensão da habilidade mimética a partir da relação entre os conceitos de τέχνη, μίμησις e φύσις, a “TMP”, como ficou conhecido. Suñol integra o cenário de comentadores da mimesis aristotélica que apresenta a sua tese contrapondo o que sustenta Halliwell, britânico tido por muitos como responsável por reacender o interesse contemporâneo pelo tema. A opinião sustentada por Halliwell é a de que não há utilidade em recorrer a outros textos do *corpus* para desvendar o que seria a mimesis poética,³ que é exatamente o que faz Suñol no texto mencionado. Embora os autores não estejam de acordo sobre se devemos ou não utilizar outros escritos aristotélicos para elucidar a problemática envolvida na mimesis poética, nenhum deles nega a existência de uma mimesis não relacionada ao âmbito poético. Com efeito, os trechos da *Poética* que indicam tal aplicação são breves e poucos, mas Aristóteles, cumprindo seu método tradicional, o de apresentar ao interlocutor um certo conteúdo histórico do tema que pretende abordar, nos revela que a mimesis poética é uma consequência de uma habilidade que o homem possui.

Segundo o filósofo, a origem da poesia se situa no desenvolvimento natural de uma habilidade natural apresentada pelos homens ainda pequenos; somos, diz o estagirita, dentre os animais, o mais inclinado a realizar mimesis.⁴ Dessa maneira, sabemos que não apenas os seres humanos são animais miméticos, mas sim que somos um dentre outros do reino animal a possuir tal característica. Ora, não parece plausível pensar que na visão do filósofo, cavalos e leões fossem autores de *poiêma*, i.e, produziram objetos poéticos, artísticos. O próprio deslocamento do termo *poética* para designar não mais uma *composição*, *produção* de qualquer tipo, mas *um tipo de* composição e produção específica, realça o projeto traçado por Aristóteles na *Poética*. Precisamos nos atentar para o fato de que é justamente por existir outros tipos de produções miméticas que surge a necessidade de o pensador identificar, e melhor discernir, o que é uma mimesis poética, como discorrerei melhor adiante.

² Suñol (2005: 107).

³ Halliwell (1999:315)

⁴ *Poética* IV, 1448b6.

Como um dos intuitos do escrito é falar das artes poéticas, de suas espécies e natureza, o estagirita introduz o assunto fazendo uma breve menção ao alicerce sobre o qual residem os objetos artísticos, a mimesis.⁵ Por esse motivo, ao falar sobre a origem e o desenvolvimento da arte poética, Aristóteles se volta para a habilidade mimética dos animais, explicando que é a partir dela que desenvolvemos nossos primeiros aprendizados e que conceberemos, a princípio com improvisações, as artes poéticas.⁶ Eis que há outro ponto em comum entre Suñol e Halliwell: a crença de que a habilidade mimética, que compartilhamos com os animais, mencionada na *Poética*, seria uma referência à capacidade que os animais possuem de imitar. A mimesis, como é sabido, ficou conhecida, desde sua primeira tradução para o latim por *imitatio*, como “imitação”.⁷ Essa é a maneira pela qual direcionamos nosso pensamento ao nos depararmos com a palavra mimesis seja na *Poética*, nas demais obras do *corpus*, bem como nos diálogos socráticos e, enfim, nos escritos helênicos em geral. As demais variantes de tradução, como emulação, simulacro, representação, e incontáveis tentativas de capturar em uma única palavra o significado da mimesis não caberiam nesse texto, não faz parte do meu propósito abordar tal questão. O que se faz notável, no entanto, é que, por mais variada que possa ser a lista de termos substitutos da mimesis, o campo semântico não se distancia muito do sentido de imitação, como já havia sido concebido séculos atrás por Moerbeke.⁸ Podemos extrair tal significado da *Poética*, mas talvez esteja nos demais empregos encontrados no *corpus* que ele se torne mais evidente. A famosa passagem da *Física*, na qual Suñol apoia o desenvolvimento da sua tese, “tecnê mimesis phýsis”, pode ser tido como um bom exemplo disso. Curiosamente, o princípio da arte enquanto uma imitação da realidade, um dos princípios mais difundidos no meio artístico nos séculos posteriores ao filósofo, encontra-se nos escritos de filosofia natural de Aristóteles e não na *Poética*.

Diante desse breve panorama de alguns dos problemas que surgem ao nos depararmos com a mimesis aristotélica, acredito que existam algumas questões dignas de serem exploradas: i) façamos do mesmo modo que Halliwell, Suñol e todos aqueles que leem imitação no lugar de mimesis, consideremos que a habilidade mimética seja

⁵ *Poética* I, 1447a5 e IV, 1447b5.

⁶ *Ibidem*. IV, 1448b5-10.

⁷ Segundo Yebra, em sua Introdução à *Poética*, a primeira tradução da obra para o latim foi datada como sendo do ano de 1278.

⁸ Vide nota 06.

uma capacidade de imitar. De que maneira essa habilidade se relaciona com os objetos poéticos? Aristóteles estaria dizendo que é a capacidade de imitar que nos permite criar quadros, músicas e danças? Fazer essa relação não nos conduziria a um pensamento similar à leitura realizada por Bautteux, que reduziu o princípio da arte a esse conceito, donde entenderíamos que os objetos poéticos deveriam *conter* uma imitação, uma reprodução fiel do mundo natural?⁹ Outra dúvida que surge é a seguinte, ii) se o homem é um animal, dentre outros, a possuir a habilidade mimética, devemos crer que todos os animais irracionais produzem objetos miméticos?; ainda, iii) Se nem todos os objetos miméticos produzidos pelo homem são classificados como poéticos, quais seriam os demais tipos e como podemos reconhecê-los?

Imagino que, a fim de traçar um caminho no qual possamos cogitar algumas respostas para tais perguntas, precisamos, primeiramente, ter em conta que a habilidade mimética sendo uma capacidade imitativa, como é considerada pela interpretação usual, pertence a uma categoria distinta da de um objeto, mimético ou não. A capacidade, por sua vez, é diferente da ação, da ação propriamente realizada. Minha proposta inicial, portanto, é a de evidenciar a diferença entre a ação que tem como princípio a mimesis, e, sob outra nuance, o objeto mimético. Fazer essa distinção, entre ação e objeto, a meu ver, será de vital importância para compreendermos a noção de mimesis em Aristóteles, do mesmo modo que nos auxiliará a levantar algumas respostas possíveis para as questões acima, como veremos no desenrolar do primeiro capítulo.

O primeiro capítulo dessa dissertação, portanto, é dedicado à mimesis. Meu intuito nesse momento da investigação é o de identificar e distinguir uma mimesis em geral de uma mimesis poética. Aqui, restrinjo a investigação à análise dos objetos miméticos na tentativa de encontrar a característica distintiva dos objetos ditos poéticos. Considerando que os objetos miméticos são produtos da capacidade mimética e que os animais em geral mimetizam, ter-se-á de admitir que o conjunto dos objetos poéticos é apenas uma parcela pertencente a um conjunto maior, o dos objetos miméticos em geral. Se precisar o que é uma mimesis já é por si mesmo uma tarefa difícil, delimitar um subgrupo pertencente a esse conceito, certamente não será simples. Se faz necessário,

⁹ Bautteux, filósofo do séc. XVIII, responsável por uma das traduções da *Poética* de Aristóteles. Publicou em 1746 o livro “As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio”, o qual ele autodeclarou ter sido inspirado na obra do estagirita. A proposta de Bautteux era a de reduzir as “belas-artes” ao princípio da “imitação”. Foi a partir dele que se cunhou o termo “belas-artes” para designar os objetos pertencentes ao âmbito poético.

primeiro, compreender minimamente quais são os meios pelos quais os animais mimetizam e, conseqüentemente, produzem objetos miméticos. Uma vez identificado quais os objetos que podem ser ditos miméticos, pode-se dar início à busca pelo traço distintivo dos objetos que são, além de miméticos, também poéticos. Para isso, faço uso da teoria das causas encontrada especialmente na *Física*, onde o autor discorre sobre as causas que possibilitam o conhecimento de algo; o próprio Aristóteles usa um objeto poético para exemplificar duas das quatro causas mencionadas, a estátua ilustra as causas material e a eficiente. Ao discorrer sobre as causas formal e final, as de maior valia para o conhecimento do objeto poético, ele não mais menciona a estátua ou qualquer outro objeto poético, ao que deixa uma lacuna investigativa, o que ocorre certamente porque realizar esse esclarecimento não faz parte do seu intuito naquela obra. Mas como faz parte do objetivo dessa pesquisa, esse é o caminho que seguiremos. Se conhecer as quatro causas de algo é o modo aristotélico pelo qual se pode afirmar que conhecemos esse algo, e o que se busca na primeira parte dessa investigação é justamente adquirir noções que permitam a identificação de um objeto poético, então, esse será um dos tópicos pertencente a esse primeiro momento da dissertação.

O primeiro e o segundo momento dessa investigação se convertem a um só objetivo, o objetivo dessa dissertação, a saber: compreender qual é o aprendizado proporcionado pela poesia. Para Aristóteles, reside na percepção sensível o princípio do conhecimento; o aprendizado será derivado da percepção sensível e efetivado por meio de uma operação intelectual. Por isso, sobre a percepção, cabe questionar, o que o sujeito percipiente desse tipo específico de objeto captará com seus órgãos sensíveis e que pode vir a ser causa de um aprendizado? Além disso, a percepção do mito se distingue da percepção de um objeto mimético em geral? Se sim, quais seriam essas diferenças?

O segundo capítulo se divide em dois tópicos, a percepção sensível do mito, onde busco elucidar o que significa, em termos aristotélicos, ‘perceber o mito’, e o segundo tópico, onde será abordado a sua contemplação. Nesse capítulo, veremos que Aristóteles analisa a poesia na *Poética* e na *Política* seguindo exatamente esses termos. Ele considera as ações, as disposições éticas, as afecções, e os acontecimentos fortuitos e casuais que decorrem no mito tendo em vista o efeito que eles provocarão no espectador/ouvinte (afecções); os princípios de confecção, por sua vez, objetivam assegurar a percepção do mito (discorrer sobre os princípios – unidade, dimensão,

necessidade e probabilidade), e o conteúdo abordado pelo poeta, i.e., o tipo de ação retratada no mito é motivo de preocupação por conta do aprendizado que proporcionará naquele que contempla o mito, que detém a sua atenção nele. De um lado, o mito e a sua elaboração, do outro, a percepção, as afecções e a intelecção do mito, ambos aparecem na teoria aristotélica sem uma delimitação bem contornada, indissociáveis.

PRIMEIRO CAPÍTULO

O alicerce do palco poético: a mimesis

I – As nuances da mimesis

Duas causas parecem ter dado origem à arte poética como um todo, e todas as duas naturais. O mimetizar é natural aos homens desde a infância, e por isso diferem dos outros animais porque são os mais mimetizadores, e os primeiros aprendizados são produzidos por meio da mimesis – e todos se deleitam com os objetos miméticos.¹⁰

O fragmento acima é a famosa passagem na qual Aristóteles menciona as causas da origem da poesia. Nele, o filósofo cogita terem sido dois os fatores naturais que engendraram a arte poética¹¹ em geral, a música, a pintura, a escultura, as encenações e a poesia, a habilidade mimética e o ritmo e a harmonia, como veremos melhor no decorrer desse texto. São poucos os momentos da *Poética* em que o filósofo abordará a mimesis em sentido mais amplo, referindo-se não apenas aos objetos poéticos, mas a uma capacidade dos animais em realizar certas ações e a objetos que não seriam poéticos. Apenas nos quatro primeiros capítulos do escrito é que teremos notícias da mimesis em largo sentido, como o visto nas linhas citadas. A *Poética* é um dos textos mais fracionados e elípticos do pensador. O recorte acima, por exemplo, emerge em um dos trechos que fala não dos objetos poéticos eles mesmos, mas da história dos gêneros poéticos, o trágico e o cômico. Aristóteles acabara de falar, em 1448a28-1448b1, sobre a reivindicação dórica e ateniense pela autoria dos gêneros poéticos, megarenses de um lado e sicilianos do outro alegando para si o berço da comédia, e povos do Peloponeso em desacordo sobre qual teria sido o responsável pelo nascimento da tragédia. Em meio

¹⁰ *Poet.*, IV, 1448b5-9. Tradução do Gazoni. Do original: “τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα.”

¹¹ Halliwell interpreta a “arte poética” mencionada por Aristóteles como sendo apenas a arte da poesia, as demais artes, visuais e musicais, não fariam parte dessa classificação. Suñol a atribui a um escopo maior, todas, entretanto, não deixam de fazer parte do campo poético.

a esse apanhado histórico, Aristóteles menciona as causas da poesia em geral¹² ao que atribui ter sido um desenvolvimento natural de uma habilidade humana e o ritmo e harmonia, complementando, algumas linhas à frente, que alguns indivíduos engendrarão a partir de improvisações a poesia.¹³ Observemos que em poucas linhas o filósofo abandona as considerações culturais sobre a origem dos gêneros poéticos, faz uma afirmação sobre a origem da arte poética em geral, e passa a fazer considerações sobre a aprendizagem e o deleite ligados aos objetos poéticos. Ele passa de um aspecto para outro como que em rabiscos ensaísticos.¹⁴ É notável também a naturalidade com a qual Aristóteles aborda as questões da mimesis, sinalizando que esse era um tema trivial do Liceu, o que lhe isenta de explicações mais detalhadas. Consequentemente, resta ao leitor o encargo de preencher as lacunas presentes no texto.

Como uma das características da *Poética* é justamente a falta de explicação sobre diversos conceitos ali mencionados - a mimesis, o prazer, e a catarse, por exemplo -, assim como a apresentação fragmentada desses conceitos, visto que Aristóteles faz referências a eles sem discorrer pormenorizadamente e o faz em momentos distintos, resta ao leitor a tentativa de iluminar o pensamento do filósofo.¹⁵ No caso da *Poética*, são mais de dois mil anos de fortuna crítica constituída por leituras e releituras.¹⁶ De Averróis a Danto, o índice de comentadores que tentam preencher tais lacunas parece

¹² Cabe observar que não se trata do nascimento da poética, i.e., da técnica da elaboração da poesia, mas sim do nascimento da poesia. Esse trecho será melhor analisado no IV tópico deste capítulo, que trata das causas da poesia.

¹³ *Poet.*, IV, 1448b20-23.

¹⁴ A *Poética* é considerada uma das obras esotéricas do filósofo, anotações direcionadas aos convivas do Liceu, escritos que, diferente dos exotéricos, não tinham a intenção de serem publicados. Para saber mais sobre a divisão das obras de Aristóteles, bem como ter conhecimento histórico sobre como os pergaminhos aristotélicos foram recuperados depois de cento e setenta anos guardados embaixo da terra, e de como foram parar lá, vide a Introdução feita por Yebra.

¹⁵ Salvo a “catarse”, que é mencionada apenas uma vez na *Poética*, a mimesis e o prazer do gênero trágico são mencionados em diversos momentos do escrito. O mesmo ocorre com o mito, mencionado em diversos momentos, sem nenhuma explicação detalhada.

¹⁶ Embora a primeira versão impressa da *Poética* esteja datada no ano de 1508, a versão manuscrita parece ter sido utilizada desde o século III a.C. Para mais, vide Yebra.

infindável.¹⁷ E mesmo contando com uma enorme diversidade de interpretações, a lista de intelectuais que se dedicam a compreender essa obra não para de crescer. Estamos falando de um livro fragmentado, lacunar, por vezes obscuro, e que, por isso mesmo, se tornou uma fonte inesgotável de investigação. No caso do processo de recuperação do que seria o pensamento do estagirita sobre a mimesis em seu sentido mais geral, acredito que encontramos nos quatro primeiros capítulos da *Poética* as menções mais elucidativas. Voltamos, então, à citação feita no início desse tópico, as linhas 1448b5-9, onde vejo o melhor ponto de partida para a compreensão desse conceito. Analisemos as linhas citadas. A partir delas, podemos inferir que a habilidade mimética aparece como uma característica pertencente aos animais, racionais e irracionais. A mimesis, portanto, é uma qualidade ou atributo dos animais. O homem, no entanto, a tem em maior grau do que os animais irracionais. Além disso, o estagirita revela que a mimesis tem uma atuação de ordem cognitiva, afinal, será por meio dela que os primeiros aprendizados serão proporcionados. Quanto a essa aquisição de conhecimento, a afirmação é dúbia, pois podemos entender a mimesis como sendo causa de aprendizado dos animais em geral, racionais e irracionais, ou apenas como causa do aprendizado humano. Aquém disso, contudo, vale destacar que já no início da *Poética*, o estagirita revela que concebe o mimetizar como algo que é anterior e mais amplo do que o seu viés mais conhecido: a mimesis poética.

Na tentativa de compreender o conceito, precisamos nos atentar para a existência das duas nuances da mimesis reveladas no trecho citado: primeiro, perceber que a mimesis aparece enquanto um μιμεῖσθαι, i.e, uma atividade realizada, em maior grau, pelo homem. Como estamos falando de um tipo de ação, e não qualquer ação, essa atividade realizada pelo sujeito é chamada de atividade mimética, o que significa dizer que o sujeito que age conforme essa característica natural realizará uma *ação mimética*. Segundo, compreendermos a mimesis enquanto um μιμήμα, i.e, enquanto algo produzido, realizado. Nessa perspectiva, o termo não mais se refere a uma ação realizada por um sujeito, ele passa a significar um objeto, um *objeto mimético*.¹⁸

¹⁷ A lista de comentadores certamente não principia com Averróis, sec. XII, e não se encerra com Danto, sec. XXI. Os autores citados são meros exemplos, ilustram a via temporal de interpretações, e a diversidade delas, que vai do cunho religioso ao da filosofia da arte.

¹⁸ Além de mencionar tais tonalidades da mimesis, podemos falar de outra peculiaridade mencionada por Aristóteles no fragmento citado: considerando que, desde as nossas primeiras lições nos desenvolvemos por meio das mimesis, e, além disso, sentimos prazer com os objetos mimetizados, temos que, tanto o

As duas nuances desse conceito apontam para direções distintas, visto que a investigação que se propõe a descobrir como funciona o processo de aprendizagem da escrita, hoje, mais próprio da psicologia, será bem diferente daquela voltada à compreensão de linhas rabiscadas, pertencente à hermenêutica. Investigar como alguém executa uma ação, seja a ação de escrever, de falar, ou de qualquer um dos movimentos coordenados realizados por uma pessoa, difere da investigação sobre aquilo que foi dito, escrito ou gesticulado por alguém. É importante pontuar que, analisar o ato da fala não é o mesmo que analisar o que está sendo dito. E assim para todos os casos. Essa mesma divisão investigativa, creio, deve ser feita ao investigarmos a mimesis, pois uma coisa é discorrer a respeito de uma ação que tem como base a mimesis, a ação que será realizada a partir da capacidade mimética, e outra será a análise de um objeto. Mas, o que seria um objeto mimético? O que o diferenciará dos demais objetos, ou ainda, será que todos os objetos sensíveis são miméticos? Se assim for, qual a particularidade de uma mimesis poética? E, o que seria uma mimesis comportamental? Que capacidade é essa que compartilhamos com os animais irracionais? Desse modo, destaco mais uma vez que, sob essa perspectiva, ao mencionar a mimesis, precisamos primeiro identificar qual tipo de mimesis pretendemos nos referir, qual nuance desse conceito nós queremos explorar. A meu ver, evidenciar a existência dessa diferença nos auxiliará a proceder na investigação de modo mais preciso. Por isso, nossos próximos passos serão guiados por tal divisão e o ponto explorado a seguir será sobre o *objeto mimético* e a *ação mimética*.

Existe, contudo, um questionamento comum a essas nuances e que antecede a investigação particular de cada uma delas: de que modo a ação mimética e o objeto mimético nos serão perceptíveis? Como podemos “perceber a mimesis”? Creio que, para entender melhor a noção de mimesis, se faz necessário conhecermos a definição da voz, da imagem e dos demais meios ditos miméticos. A importância de vislumbrarmos quão amplo cada conceito desses é para Aristóteles repousa no fato de que, procedendo assim, poderemos delimitar quais serão os objetos e as ações possíveis de estabelecer uma relação com o conceito aqui analisado e, então, reconhecê-las dentre as demais.

aprendizado mencionado quanto o prazer são causados pela mimesis. Devemos, portanto, considerar também os *efeitos da mimesis* ao pensarmos nesse conceito. Isso será tratado com mais cuidado no terceiro capítulo.

II - Os meios miméticos

No início da *Poética*, em que Aristóteles anuncia que tratará da arte poética e de suas espécies, de como deve ser a composição para que tenha um bom resultado, começando primeiro pelas coisas primeiras, temos os seguintes dizeres:

De fato, a composição épica, bem como a composição da tragédia, e ainda a comédia, e a arte do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, no geral, mímeses. Se diferenciam entre si de três formas: por realizar a mímese em coisas diversas, ou por realizar coisas diversas, ou por realizar a mímese de diversos modos. Pois, assim como uns mimetizam muitas coisas colocando-as em imagem por meio de cores e contornos (uns por técnica, outros por hábito), e outros por meio da voz, assim também se dá nas artes mencionadas: todas efetuam a mímese por meio do ritmo, da palavra e da harmonia, usados separadamente ou misturados.¹⁹

Notemos que a primeira afirmação feita por Aristóteles no início do tratado é de que as espécies de arte mencionadas são mimesis. A mimesis é a primeira coisa sobre a qual Aristóteles discorrerá. Ele cita as espécies poéticas, menciona a exceção de parte do aulo e da cítara do conceito de mimesis. Os três critérios que diferenciam as espécies poéticas também dizem respeito à mimesis em geral: “realizam a mímese em coisas diversas, por realizar coisas diversas, e realizam a mímese de diversos modos”. Ainda que este fragmento esteja se referindo às mimesis poéticas, ele fornece características da mimesis em geral. A afirmação de que a mimesis se realiza “em coisas diversas” (τῶ ἐν ἑτέροις), nos mostra que há uma causa material para a sua realização, i.e., faz-se necessário algo material no qual ela possa existir.²⁰ A causa material, no entanto, tornar-se-á mais evidente ao compreendermos a segunda premissa da citação que diz que a mimesis se “realiza em coisas diversas”.

¹⁹ *Poet.*, I, 1447a15-23. Tradução do Gazoni. Do original: “ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅσασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῶ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ’ ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις”.

²⁰ A teoria das causas será tema do tópico IV deste capítulo.

Nesse momento, Aristóteles não apenas explicita os meios utilizados pelas espécies de arte poética que já haviam sido mencionadas linhas acima - a arte do ditirambo, da aulética, e demais poesias -, ele diz que *aqueles que mimetizam em geral* o fazem por meio da voz, das cores e contornos, *assim como aqueles que mimetizam nas espécies poéticas* o fazem por meio do ritmo, da palavra e da harmonia. Assim, temos nesse fragmento a aplicação da mimesis em amplo sentido, não apenas as espécies poéticas, mas a mimesis em geral será perceptível por meio da voz, da palavra, do ritmo, da harmonia, e da imagem (εἰκόν) enquanto a junção de cores e contornos. Destaco que a voz e a imagem são meios em sentido largo, e não apenas no sentido poético. Considerando que o sentido da afirmação ultrapassa os limites poéticos, poderemos compreender mais claramente a atribuição feita pelo filósofo se soubermos o que ele entende por esse e pelos demais meios citados. Será entendendo o pensamento do filósofo que saberemos o que ele designa por cada meio, podendo, assim, compreender o porquê de Aristóteles ter relacionado o conceito de mimesis a esses meios específicos.

Vejamos a definição de voz (φωνή), segundo o *De Anima*:

A voz é o golpe do ar respirado pela ação da alma nas partes deste tipo e contra a chamada traqueia. Pois não é todo som de animal que é voz, como dissemos (pois existe também o som emitido com a língua e como no tossir). Mas é preciso que aquele que provoca o golpe seja dotado de alma e, mesmo, que tenha alguma imaginação (φαντασία) (pois a voz é um certo som significativo, e não som do ar respirado, como a tosse), e que com o ar respirado bata o da traqueia contra ela. Isso é indicado pelo fato de não ser possível emitir voz nem inspirando nem expirando, e sim retendo o ar; pois o movimento é produzido com o ar que é retido. É evidente também por que os peixes são afônicos, pois não tem faringe; e eles não tem essa parte porque, não recebendo o ar, não respiram. A causa disto, contudo, é outra discussão.²¹

Em termos aristotélicos, deve-se entender a voz como sendo um som dotado de significado, produzido por animais que possuam traqueia. Com isso o filósofo exclui os vegetais, por não serem dotados da capacidade de imaginar (φαντασία), e os peixes, pois não possuem traqueia. É verificável que alguns sons, no caso dos animais em geral, expressam sensações, como as de dor ou de prazer, o que permite dizer que um urro de dor emitido por um leão significa algo, assim como um grito de euforia emitido por um

²¹ *De Anima*, II-9, 420b27. Todas as traduções do *De Anima* são de Maria Cecília dos Reis. 2006.

humano. Dessa maneira, como o conceito de voz na concepção aristotélica supõe a existência de um significado no som emitido, é preciso que se admita alguns sons emitidos por animais não dotados de razão como sendo voz e também exclua-se do âmbito da voz alguns sons emitidos pelo homem como, por exemplo, um som produzido por outra parte qualquer do corpo que não o pulmão. Ou ainda, um som emitido por meio das cordas vocais, mas que foi provocado involuntariamente, como no caso da tosse. Não se pode afirmar, portanto, que todo animal produz voz, tampouco que será voz tudo aquilo manifestado oralmente pelo homem. Aristóteles admite ainda que alguns animais irracionais produzem voz, o que explicaria a menção na *Poética* de que não apenas o homem produz mimesis.

No início do *Tratado da Interpretação*, onde discorre sobre a estrutura da linguagem - as modalidades assumidas pelas proposições e sua estrutura, tendo como ponto de partida a definição de nome, afirmação, negação, entre outros - o estagirita complementa a definição de voz como se segue:

As coisas na voz são símbolo (σημεῖον) das afecções da alma, e as grafias são símbolo (σημεῖον) das coisas da voz.²²

Assim, a partir do *De Anima* sabe-se que a voz possui um significado, a partir do *Tratado da Interpretação* sabe-se que tipo de significado Aristóteles está se referindo. Ao dizer que “as grafias são símbolos das coisas da voz”, o autor está dizendo que aquilo que grafamos são símbolos das coisas que podem ser pronunciadas, pois o ato de grafar, seja por escrito ou desenhado, é um modo de tornar impresso aquilo que existe na oralidade. Ao mencionar nesse fragmento a γραφή Aristóteles transita de uma definição mais abrangente de voz, mencionada no *De Anima*, que se aplica a todos os animais, para se referir, no *Tratado da Interpretação*, especificamente ao uso que o homem faz da voz. Desse modo, “as coisas na voz” das quais o autor diz que são símbolo das afecções da alma seriam aquelas encontradas no enunciado, como as palavras. Observe-se que a voz, nesse caso, não é somente um som com significado produzido através da traqueia dos seres moventes, ela passa a ser símbolo das afecções da alma. O que ocorreria de modo mais “sofisticado” no caso dos homens, pois se utilizam das palavras, bem como usufrui mais possibilidades para efetivá-la, por se fazer valer também da grafia para simbolizar suas afecções.

²² *De Interpretatione*, I, 16a3-4. Tradução de José Veríssimo. 2013.

Vejamos um pouco sobre esse segundo meio mimético, a palavra (λόγος). Traduzido por “palavra”, o termo λόγος que muitas vezes é entendido por “discurso”, em outros contextos por “enunciação”, ou ainda “razão”. Atentemos para o fato de que, etimologicamente, a criação de uma palavra já supõe o uso de alguma racionalidade, diferente da voz. Mesmo que a voz possua um significado por ser um signo das afecções da alma, a atuação semântica assumida pela palavra é inegavelmente maior. Criamos palavras para expressar nossas afecções, os graus de uma mesma afecção, enfim, para quase tudo.

Aristóteles define esse meio mimético no *Tratado da Interpretação*:

Palavra (λόγος) é um som com significado; uma de suas partes, separadamente, é significativa, como expressão, mas não como afirmação. Digo, por exemplo, que a expressão “homem” significa alguma coisa, mas não que é ou não é (todavia, será afirmação ou negação se alguma coisa lhe for aposta). Porém, uma sílaba da expressão “homem” não tem significado, nem na expressão “rato” ou “to”, mas é simplesmente um som articulado. Nas compostas, a sílaba tem significado, mas não por si mesma, conforme já tinha sido dito. Todas as palavras são significativas, não como ferramenta, mas, como já tinha sido dito, por convenção; nem toda palavra é apofântica, mas apenas aquela em que subsiste o ser verdadeiro ou o ser falso. Com efeito, não subsiste em todos. Por exemplo, a prece é palavra, mas não é nem verdadeira nem falsa. Deixemos as outras palavras, pois o exame delas é mais próprio da retórica e da poética. Porém, a apofântica é própria deste estudo.²³

Logo nas primeiras linhas do *Tratado da Interpretação*, 16a1-3, o estagirita diz que é preciso explicar o que é um nome, uma afirmação, uma negação, uma palavra, e o que é apofântico. Esse é o intuito do primeiro momento desse tratado onde aparece o recorte citado. No fragmento acima, Aristóteles pretende definir a palavra, mostrando a diferença entre esse conceito e os demais mencionados no início do tratado. O estagirita circunscreve o que compreende por “palavra”, delimitando que: i) palavra é um som com significado; ii) somente podemos inferir que uma palavra significa uma negação ou uma afirmação se somarmos a ela algo, como outras palavras. A palavra “não” não é

²³ *DI*, IV, 16b25-30. Tradução de José Veríssimo, com modificações. Veríssimo traduz λόγος por “discurso”. Entendo que provoca um estranhamento aos olhos contemporâneos a escolha de traduzir, nesse contexto, λόγος por “palavra”. De fato, reduzimos o termo “palavra” consideravelmente ao longo do tempo. Mas até meados do séc.XV era usual aplica-lo como tendo um significado mais amplo, referido a alguns tipos de discurso. Era muito comum em contextos religiosos, por exemplo.

uma afirmação ou negação de algo. Mas se dizemos, por exemplo, “hoje não chove” temos da reunião dessas palavras, uma negação; iii) a palavra é composta por partes menores, como as sílabas; iv) as sílabas não possuem significado, são apenas sons articulados. A partir dessa afirmação, podemos dizer que a palavra não é apenas um som com significado, tal como a definição de voz. Visto que as palavras são compostas por sílabas e estas são sons articulados, temos: v) a palavra é um som *articulado* com significado. Isso a difere da voz, pois embora a voz e a palavra possuam significados, somente a palavra será um som articulado; vi) O significado da palavra é estabelecido por convenção, o que implica dizer que se nenhum indivíduo tiver atribuído um significado a uma palavra, ela nada significará.²⁴ A convenção mencionada por Aristóteles, portanto, será o resultado de um acordo cultural, acordo estabelecido por dois ou mais indivíduos.

Ademais, segundo o fragmento destacado, vii) existem espécies de palavras. Aristóteles aqui se refere não à palavra unicamente, isolada, mas ao conjunto delas, haja visto que ele acabara de dizer que não podemos atribuir tais valores, de verdade e falsidade, a uma única palavra, como é o caso da palavra “homem”. O conjunto de palavras, no entanto, pode assumir um valor de verdade e falsidade, ao que Aristóteles cunha por enunciado apofântico, pode apresentar um traço persuasivo, caso também seja retórico, e pode, além disso, possuir ritmo e harmonia, aspectos característico do discurso poético. Não esqueçamos, porém que todas são maneiras de significar por meio da palavra, um meio mimético. Isso nos leva a consideração de que a capacidade de produzir palavras é um acréscimo à nossa capacidade de criar significantes, visto que, além da voz, podemos significar por meio da palavra. E o mesmo pode ser dito sobre a capacidade de criar mimesis: ter a possibilidade de significar por meio da palavra é uma exclusividade humana, um acréscimo à nossa possibilidade de mimetizar. Não podemos esquecer, além disso, de que podemos mimetizar por meio da palavra de diferentes modos: oral e graficamente.

Grafar, seja no papiro, na madeira ou num tecido, seria o ato de utilizar tais tipos

²⁴ Para entender o que Aristóteles considera por “convenção”, voltemos rapidamente alguns momentos do tratado, no qual ele fornece a definição de “nome”, acrescentando:

A expressão “conforme convenção” quer dizer que nada por natureza pertence aos nomes, mas vem a pertencer quando se torna símbolo, uma vez que mesmo os sons inarticulados, como os das feras, revelam algum significado, ainda que nenhum deles seja um nome. (*DI*, II, 16a26-30)

Esse fragmento reforça a definição de palavra enquanto um som articulado com significado.

de materiais para criar mimesis por meio da palavra. É possível também se valer de tais recursos visando à materialização não de uma palavra, e sim de uma imagem. Curiosamente, é possível vislumbrar nesses três meios, certa evolução da produção de símbolos (σημείον), na medida em que um tipo de meio proporciona o surgimento do outro. Do mesmo modo que a palavra guarda uma relação com a voz, posto que ambas surgem a partir da voz, o ato de grafar aquilo que pode ser expressado oralmente por meio das palavras se relaciona com a criação de imagens. Para o estagirita, a palavra grafada será um tipo de imagem (εἰκόν). Esse meio pelo qual a mimesis se realiza e se torna perceptível, tem extensa aplicação. Isso porque a imagem (εἰκόν), dentro dos padrões aristotélicos, compreende boa parte dos objetos sensíveis que nos rodeia.

Eis, então, o terceiro, dos cinco, meio mimético a ser explanado: o εἰκόν. A menção encontrada na *Poética*, capítulo I, 1447a15-23, diz que a imagem será formada a partir da junção de cores e contornos, e que uns a criam por técnica e outros por hábito. O termo grego para contornos é σχῆμα, do verbo esquematizar, ornar, dar forma ou figura a algo. De acordo com o conceito de contorno, sabe-se que não será o uso aleatório de traços e cores que formará um εἰκόν. Antes, é preciso que os traços estejam ordenados, esquematizados, de modo a figurar algo. Consequentemente, diversas atividades humanas, não apenas as relacionadas à arte poética como é usual no pensamento contemporâneo, formarão uma imagem. Quer se desenhe, pinte, escreva, esculpa, ou mesmo ao realizar alguns gestos, disso se comporia uma imagem. Do ato de esculpir ou talhar uma madeira se pode criar uma estátua, da mesma maneira que se pode gerar qualquer outro objeto, um lápis, por exemplo. A estátua e o lápis são igualmente imagens, na medida em que são constituídas pela junção de cores e contornos. É preciso ter em mente que, para Aristóteles, não apenas a figura desenhada será uma imagem; a imagem comporta uma tridimensionalidade, podendo ser estática, como uma estátua ou um lápis, ou estar em movimento, como uma gesticulação. Um dos exemplos dados na *Poética* da mimesis por imagem em movimento é a imagem que os bailarinos realizam ao dançar, mas se vislumbra o mesmo efeito através de uma simples mímica.²⁵ O εἰκόν, conclui-se com isso, pode ser gerada com o uso de pincéis, tinta e uma tela, tanto quanto pelo uso de lâminas de aço, ou mesmo com o uso do

²⁵ *Poet.*, I, 1447a27-29: “κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων”.

próprio corpo.

Como disse Aristóteles, os bailarinos transformam, por meio do ritmo, seus gestos em imagens e, nesse caso, o próprio corpo humano será a causa material da realização da imagem. Não muito diferente do que pode ser realizado a partir do discurso. A diferença estará em quais meios serão esses, no caso do discurso podemos usar a voz e a palavra, no caso da dança usamos o ritmo e a imagem. Lembro para o fato de o filósofo ter mencionado em 1447a15-23 que um dos modos pelos quais podemos diferenciar as espécies poéticas será de acordo com os meios utilizados em sua composição.²⁶ Ao identificar, por exemplo, a palavra e o ritmo nas criações de Homero; a palavra, o ritmo e a voz, nas declamações do rapsodo; o ritmo e a imagem sendo usados pelos dançarinos; podemos diferenciar com mais precisão as espécies poéticas em geral que, no caso dos exemplos citados, seriam as respectivas: poesia, canto, e dança.

O ritmo (ῥυθμός) é o quarto, dos cinco meios relacionados à mimesis. O ritmo, sob a ótica aristotélica, pode ser constituído por diversos elementos. Yebra ajuda a esclarecer:

O ritmo é composto por elementos cujas séries se repetem. A repetição é essencial para o ritmo; contudo, não uma repetição qualquer, mas sim ordenada de modo a que os elementos da série reapareçam em intervalos regulares, suficientemente próximos entre si para que a regularidade seja perceptível. A série rítmica pode ser constituída somente por movimentos, como na dança, ou por sons, como na música; poderíamos criar, inclusive, um ritmo de cores. Na linguagem, o ritmo pode adotar muitas formas, desde as mais simples até as mais complicadas.²⁷

O conceito aristotélico de ritmo é amplo, permitindo a sua presença nas demais espécies poéticas, não apenas na palavra cantada. Aristóteles mencionara, em 1447a27, o ritmo presente na dança, por exemplo. Ele é de vital importância para o surgimento da poesia tal como Aristóteles a concebia e conhecia. A poesia grega é notoriamente rítmica. Basta acompanhar a leitura das obras homéricas para saber disso. Certamente é possível produzir ritmo com o uso da métrica ao utilizar a palavra, como nas produções de Homero. Mas a métrica pode ser encontrada igualmente na música, ainda que

²⁶ Os outros dois modos de diferenciação entre as espécies serão “realizar a mímese em coisas diversas” e “por realizar a mímese de diversos modos”. Explico melhor esses dois modos no tópico IV deste capítulo.

²⁷ Yebra. Tradução minha. Notas a la traducción española, in *Poética*, nota 60, p.255. Ano 1974.

desprovida da palavra. Inclusive, uma boa analogia para entendermos a participação do metro na produção do ritmo é a exemplificando a partir da palavra. O metro faz parte do ritmo assim como a sílaba é parte das palavras. Será a partir da junção de sílabas que teremos uma palavra, do mesmo modo, será a partir da metrificação, i.e., do uso de métricas, que teremos o ritmo. Seja na palavra cantada, seja na música.

A harmonia, o último meio mimético mencionado por Aristóteles na *Poética*, aparece, assim como a definição da voz, no *De Anima*:

Ao falarmos em harmonia podemos ter em vista duas coisas – por um lado e principalmente, a composição das magnitudes naquilo que tem movimento e posição, quando se ajustam uma à outra, de maneira a não admitir nada congêneres entre elas; e, por outro lado e em sentido derivado, a razão dos mistos.²⁸

O projeto de Aristóteles nesse momento do *De Anima* é negar a identidade entre os conceitos de alma e o de harmonia, tese defendida por Platão. O estagirita refuta não apenas que a alma é uma harmonia, ele nega também a concepção de harmonia sustentada pelo predecessor. Ao que fornece sua própria definição de harmonia, situado no recorte acima. O sentido derivado do termo pode ser compreendido por “*uma certa razão ou composição dos mistos*”,²⁹ i.e., o quociente das partes que compõem algo, considerando, claro, que esse algo seja composto por partes, o que a alma, na ótica aristotélica, não é. O outro sentido, como ele diz, o sentido principal do conceito de harmonia, pode ser aplicado à unidade daquilo que é composto, i.e., formado por partes. Algo este que possui extensão e, conseqüentemente, movimento. Para que possamos chamar esse algo de harmônico, no entanto, é preciso que as partes que a compõem, as partes que, juntas, geram a sua unidade, estejam ajustadas entre si de tal maneira que nenhuma delas possa ser retirada, tampouco alguma outra parte possa ser acrescentada, pois nesse algo nada falta, nem sobra. A harmonia está desse modo, na unidade gerada a partir da precisa e exata combinação das partes.

Nenhum dos dois sentidos de harmonia pode ser aplicado à alma, visto que o estagirita não a concebia enquanto algo que possui partes, muito menos seja corpórea. Não válido para a alma, o conceito de harmonia aparece relacionado a objetos que possuem ou sofrem movimento e se posicionam ou são posicionados. Notavelmente, no

²⁸ DA, I- 4, 408a5.

²⁹ *Ibidem*, I-4, 407b32.

que tange à poética, esse conceito se aglutina com os critérios de composição que Aristóteles destina ao mito, este considerado uma unidade composta por partes. Apesar disso não nos adiantemos. O mito será mais bem detalhado no tópico sobre as quatro causas, especificamente na explanação da causa formal. Vale dizer, por ora, que a harmonia pode ser encontrada nas fabricações em geral, o que inclui as composições poéticas, a partir da escolha e da execução correta das suas partes. Como, por exemplo, na composição dos movimentos realizados pelos bailarinos.

A harmonia é um conceito aplicável aos diversos objetos sensíveis, poético ou não. A imagem e a voz são outros meios miméticos que possuem existência independente de serem utilizadas na ou pela técnica poética. O mesmo pode ser dito sobre o ritmo e a palavra. Ora, nenhum problema surge na constatação de que a mimesis se faz perceptível por meios que ultrapassam o limite da poética. Passa a ser complicado quando se indaga quais seriam esses objetos não poéticos que podem ser considerados um μιμήμα. Essa problemática é tema do tópico a seguir, sobre os objetos miméticos.

III – Capacidade mimética e objeto mimético

Delimitar o conceito de mimesis é condição necessária para distinguir, posteriormente, dentre os objetos miméticos quais seriam poéticos. Dessa maneira, farei breves considerações sobre a capacidade mimética e sobre os objetos miméticos.

i. Capacidade mimética

Admite-se que a mimesis teria um significado mais amplo do que o dos objetos poéticos, visto que o conceito ultrapassa os limites da poética em geral e quanto a isso não existem dúvidas. Animais irracionais possuem a capacidade mimética, o que torna inquestionável a amplitude do uso do termo. O que a tradição acadêmico-filosófica admite, porém, fora do âmbito poético não diz respeito a nenhum objeto sensível, e sim à capacidade mimética dos animais. Essa capacidade é comumente interpretada como uma capacidade de imitar, emular, de criar a partir daquilo que se viu ou ouviu, em suma, essa capacidade seria um modo de agir que teria como base um modelo já existente. Como a criança que aprende a falar por ver e ouvir um adulto falando. O elo que une a capacidade mimética mencionada por Aristóteles aos objetos poéticos, de acordo com essa leitura, não me parece ser o conceito de mimesis e sim o conceito de imitação. Conseguimos compreender o que seria a capacidade mimética a partir do que entendemos ser uma capacidade imitativa. Do mesmo modo, conseguimos compreender a presença da mimesis nos objetos poéticos por vislumbrarmos neles uma reprodução ou representação de um objeto real, de algo já existente no mundo sensível e que teria servido de modelo para o que é encontrado no objeto poético. Assim, comportamento e objetos miméticos são aqueles que imitam ou se assemelham a outro comportamento ou objeto.

A partir desse raciocínio, apenas os objetos poéticos comportariam o conceito de mimesis. Embora tenhamos visto que a definição dos meios miméticos permite o questionamento dessa redução aos objetos poéticos. Mesmo que o contrário, i.e., a expansão do termo, gere outra problemática, a saber, a distinção entre os objetos sensíveis e os objetos miméticos, que será abordada no tópico seguinte, onde serão analisados os objetos miméticos. Ademais, há de se considerar que mimetizadores

(μιμοῦνται) são aqueles que estão se valendo da capacidade de mimetizar, fazendo uso da voz, do ritmo, da palavra, etc. De modo que o ator, ao exercer seu ofício, nada mais estaria fazendo do que a mesma coisa que qualquer outro ser humano ao se valer desses meios, diferindo do uso comum por se valer de uma técnica, a técnica da atuação. Sob essa perspectiva, o conceito de mimesis se distancia consideravelmente do conceito de imitação.

ii. Objeto mimético

O homem é um animal mimético, seja ele um poeta ou não. E quanto aos objetos, como saber quais estariam sob esse conceito de mimesis? O lápis, enquanto uma imagem, um εἰκόv, seria um objeto mimético? Todos os tipos de discurso, por resultarem do uso de um meio mimético, a palavra, seriam miméticos? Em 1447a15-18, Aristóteles cita as artes poéticas, a poesia trágica, a epopeia, a comédia e a ditirâmbica, afirmando que elas e a *maior parte* da aulética e da citarística são mimesis. Ao mencionar que a maior parte da aulética e da citarística são mimesis, Aristóteles indica que *alguma parte* do que é tocado a partir do aulo e da cítara *não são mimesis*. O aulo e a cítara são instrumentos musicais, como poderíamos explicar a existência de objetos poéticos que não são mimesis? O que é produzido por esses dois instrumentos que deveria ser deixado de fora desse conceito? Devemos acreditar que Aristóteles estaria excluindo algum tipo de composição musical do conceito de *poético*?

A voz pode ser produzida por alguns animais, os que possuem traqueia e φωντᾶσία, visto que não será qualquer som produzido pelo golpe do ar contra a traqueia que constitui uma voz. O mesmo pode ser dito sobre a imagem: não será o uso aleatório de traços e cores que formará um εἰκόv. Em ambos os casos é preciso que abarquem um significado. A “palavra” já prediz, por si só, o uso da razão, portanto, assim como todos os outros elementos miméticos, ela não será aleatória. A palavra é também dotada de significado. E o mesmo se dá para a harmonia, que é um conjunto regular de sons, bem como para o ritmo, que é a repetição regular de alguns elementos. Repetições não aleatórias. Ora, seguindo esse raciocínio, entende-se porque nem todo som produzido a partir do aulo e da cítara serão mimesis. Dos exemplos dados no fragmento mencionado, a poesia trágica, a epopeica, a ditirâmbica, apenas a aulética e a citarística são puramente instrumentais. As duas artes podem ser usadas para acompanhar o canto,

mas, por definição, isso não é necessário. De modo que, uma batida qualquer na corda de um instrumento não gera uma harmonia, nem um ritmo. Em 1447a15-18, Aristóteles cita as espécies poéticas, menciona a exceção do aulo e da cítara não do conceito de poético, mas do conceito de *mimesis*. A conclusão que se extrai, portanto, é que possuir um significado é condição necessária para que um dos meios miméticos seja definido enquanto tal. E, do mesmo modo, faz-se indispensável que o objeto em questão, para que possa ser considerado um objeto mimético, um μῖμημα, seja por algum desses meios: ritmo, harmonia, palavra, voz e imagens. É com o uso desses meios que se pode, como diz o filósofo em 1447a20, mimetizar. Esse é o primeiro critério para identificarmos um objeto mimético.

Outra chave para compreender essa nuance do conceito, surge a partir da relação estabelecida pelo filósofo entre a mimesis e a capacidade natural de produzi-la. Ao relacionar a mimesis a uma capacidade dos animais, Aristóteles destina a produção de mimesis àquilo que é *produzido* por animais. Não se pode dizer, em termos aristotélicos, por exemplo, que um corpo natural, como o corpo humano, pura e simplesmente, seja uma mimesis. Ou o seja uma árvore. O corpo humano e a árvore são corpos naturais que podem ser facilmente compreendidos enquanto uma imagem, visto que são constituídos por formas e cores. Mas eles não são resultado de alguma ação realizada por um animal, não foram produzidos.

Na *Poética*, a causa material é condição necessária da efetivação de uma mimesis em geral, não apenas da espécie poética. Esse é um dos três critérios traçados pelo filósofo para a *realização* da mimesis, que podemos denominar da maneira que segue: matéria (em coisas), meios (por meio de coisas) e modos. Em 1447a15-19, aqueles que realizam a mimesis em geral “realizam a mímese em coisas diversas, por meio de coisas diversas, e realizam a mímese de diversos modos”³⁰. O estudo dos diversos modos (τῷ ἑτέρως) do mimetizar revela que o objeto mimético, o μῖμημα, comporta um significado, ou seja, será também um símbolo (σημεῖον), além de evidenciar que o μῖμημα é produto da ação de alguns animais que possuem a capacidade de imaginar (φαντασία). Já a segunda afirmação, de que a mimesis será realizada de diversos modos, aponta para uma única direção: a diversidade abarcada pelo conceito.

³⁰ Do original: “διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον”.

Tanto se pode mimetizar conteúdos diferentes, como se pode mimetizar variando, combinando, e alternando os meios utilizados.

Ora, Aristóteles menciona na *Poética*, em 1447b17-20, que nem todos aqueles que escrevem em verso devem ser chamados de poetas. Sabemos também, com base em 1447a29, que não será mimesis apenas aquilo que for escrito em verso, mas também em prosa. Assim como o que for feito em imagens.³¹ Devemos pensar que, se admitimos que nem todos os que escrevem em verso são corretamente chamados de poetas, nem todos os que desenham algo serão pintores. O que significa que nem todo verso ou prosa será uma poesia, nem toda pintura será poética, mas não deixam de ser mimesis. Se considerarmos que, para Aristóteles, será um μιμήμα, tudo aquilo que for materializado com o uso dos meios miméticos, compreendemos o porquê da necessidade de o filósofo identificar o caráter poético de alguns desses objetos. Se, para Aristóteles, os objetos que possuem essas características estão sob o conceito da mimesis, aquilo que o homem cria por meio de imagens, ritmos, harmonias, e também alguns animais por meio da voz, será necessário, para o filósofo, uma vez que o intuito é discorrer sobre a arte poética, definir a particularidade daquilo que é poético.

³¹ *Poet.*, IV, 1448b9.

IV – As quatro causas da mimesis poética

Uma vez que não há uma relação de identidade entre o conceito de mimesis e o de poético, pode-se dizer que, dentro de um universo de objetos miméticos, existem alguns que podem ser ditos poéticos. De que modo, então, podemos identificar, dentre os objetos miméticos aquele que é poético? Para discriminar corretamente a especificidade do objeto poético, procurarei problematizar, à luz da teoria das causas, o que Aristóteles tinha em mente ao se referir à poesia. O caminho certamente não será fácil de ser percorrido, entender a teoria das causas por si só já é uma tarefa árdua, entretanto, ele se justifica por dois motivos, o primeiro é que, em termos aristotélicos, para conhecer algo, nada mais eficaz do que conhecer as suas causas. O segundo motivo que faz com que me lance nesse caminho tortuoso é que o próprio Aristóteles, na *Física*, usa um objeto poético como ilustração da teoria das causas, e ao fornecer apenas duas das quatro causas pelas quais é possível afirmar que se conhece algo (as causas material e a eficiente), o filósofo incita o leitor a especular sobre quais seriam as causas formal e final não apenas desse tipo de objeto poético citado na *Física*, a estátua, mas dos objetos poéticos em geral. O que farei aqui, então, será o movimento inverso ao de Aristóteles: utilizarei a teoria das causas para explicar os objetos poéticos. Meu intuito será o de identificar o que é uma mimesis poética diferenciando-a das demais espécies de mimesis.

As causas material e eficiente da estátua são dadas explicitamente em 195a3, a causa da estátua, diz, é o cobre, assim como o escultor. A *causa subjacente* ou, como ficou conhecida, a causa material do objeto é um enunciado no qual se expõe aquilo *de que* o objeto é constituído, esta causa revela o item imanente a partir do qual algo existe.³² O cobre é aquilo de que é feito a estátua, é um dos materiais de que pode ser feito um dos objetos poéticos, portanto, é sua causa material. Notemos que a estátua é apenas um exemplo de um dos meios de efetivação mimética, a imagem (εἰκόν). Podemos pensar em muitos outros *subjacentes* para cada tipo de objeto poético, afinal, o que se pretende aqui não é o estudo de uma espécie poética, mas do gênero poético como um todo. A mimesis que se efetiva por meio da palavra, por exemplo, pode subjazer nas sílabas e no golpe do ar emitido pelo rapsodo, aquele que canta a palavra

³² *Fís.*, 195a15.

versificada, ou ainda, ela pode ser materializada na tinta e no papiro, no caso de estar escrita. A imagem, i.e., a junção de cores e contornos, pode estar materializada na tinta e no tecido, caso seja uma imagem pintada, ou no cobre, como é o caso da estátua. Enfim, muitas são as possibilidades materiais que podem ser utilizadas para a composição dos objetos poéticos.

A segunda causa da estátua mencionada na *Física* é o escultor. Que o escultor seja Policeto, diz Aristóteles, em 195a32, isso ocorre por concomitância, pois é possível que o escultor seja Policeto, embora não seja necessário que isso ocorra. Com isso, o estagirita nos indica que relevante não é saber qual o escultor particular responsável pela criação de uma estátua particular, mas sim que é a existência de algum escultor o que está em voga no que diz respeito à causa eficiente de uma estátua. Eis que o filósofo nos fornece a segunda causa desse objeto poético, um enunciado no qual se anuncia *aquilo de onde provém* o movimento que transformará o bronze, ou qualquer outro material, em uma estátua. Podemos saber, a partir da enunciação da causa eficiente, o princípio do movimento de geração do objeto, aquilo que o origina, que, neste caso, é aquele que compõe a estátua, que a cria. A resposta aristotélica funciona perfeitamente no caso da estátua, principalmente por Aristóteles não dissociar entre o artífice executor, aquele que esculpe, do artífice criador, aquele que concebe a estátua. Não se pode negar que ao citar Policeto Aristóteles tinha em mente que aquele que concebe a estátua é o mesmo que a esculpirá no bronze, entretanto, o raciocínio não é tão simples e direto quando temos em mente outros objetos poéticos. A quem se deve atribuir a causa eficiente da Odisseia, a Homero, poeta por excelência para Aristóteles, ou ao rapsodo que a narra? De certo modo, ambos serão causa eficiente da Odisseia, Homero, por ser aquele que concebeu essa epopeia, é a causa eficiente do mito de Odisseu; o rapsodo, por sua vez, é a causa eficiente da declamação do mito.

Essa mesma atribuição pode ser transposta para os demais executores dos objetos poéticos, como para os músicos que apenas executam uma música ou ainda para os atores que fazem a atuação de uma peça sem a terem criado. Com isso, entretanto, temos uma clara divisão entre aquele que cria o objeto poético e aquele que a executa. A questão nesse ponto é que, estranhamente, talvez não seja correto concluir, a partir da leitura da *Física*, que basta existir alguém que pratique o ato de esculpir para que este seja causa de uma estátua, pois se assim o fosse, não seria preciso criar uma epopeia ou uma música para ser o responsável por sua geração, apenas narrá-la ou tocá-la. Do ato

de entalhar o cobre pode-se criar um escudo, por exemplo, todavia, há algo na estátua que a inclui no grupo de objetos poéticos, algo que claramente falta ao escudo. A partir disso pode-se questionar o que, afinal, torna a estátua um objeto poético, i.e., um objeto produzido a partir da técnica da criação poética e não apenas uma criação da técnica de esculpir.

O mesmo raciocínio se segue com os demais objetos poéticos, pois nem toda imagem, ainda que pintada com pincel e tintas, pode ser tida como uma imagem poética, Aristóteles deixa isso claro no início da *Poética*, como vimos no tópico anterior, ao mencionar que imagens também são criadas por mero costume.³³ Crianças e adultos fazem rabiscos, desenham, pintam, e sabemos que não se pode dizer que todos esses rabiscos, desenhos e pinturas são objetos poéticos. Como expressamente não o é todo escrito versificado.³⁴ Há algo nos objetos poéticos que os torna um objeto poético, algo que permite diferenciar uma estátua de um escudo ou um rabisco feito por mim de um quadro do Botticelli. Por mais que a problematização da definição da poesia soe agudamente contemporânea, e que o motivo suscitado na antiguidade clássica tenha sido diferente das motivações estabelecidas no início do século XX (período em que essa questão alcança seu ápice), é inegável que a tentativa de diferenciar um objeto poético de outros produtos humanos foi um contratempo enfrentado por Aristóteles.

O termo ποιητικός, como se sabe, designava todo e qualquer artesão; a música, a dança, a epopeia, a comédia, e afins não dispunham de uma designação que os circundasse e singularizasse distinguindo-os dos demais produtos humanos. Aristóteles, no entanto, instituiu a ποιητική (que, em uma tradução literal, resulta em algo como ‘técnica da criação’) voltada à elaboração desse tipo de objetos. Uma das primeiras tarefas realizada pelo filósofo na *Poética* foi a de oferecer uma correção linguística aos seus contemporâneos que, segundo ele, nomeavam erradamente aqueles que versificavam seus produtos de ποιέω - correção que ele faz logo no primeiro capítulo da obra e que, se bem entendida, se dirige aos produtores em geral, uma vez que essa é a expressão popular para as produções em geral, não apenas as que se utilizam do verso. Ποίησις, então, assume outro sentido, restrito aos objetos fruto da ποιητική (doravante denominada de ‘técnica da poesia’ ou ‘poética’), passando a significar o que traduzimos

³³ *Poet.*, I, 1447a20.

³⁴ *Ibidem.*, I, 1447b14-24 e IX, 1451b3.

pela ação de fazer ‘poesia’ (ποίημα) que, em termos aristotélicos, abarca a encenação, a pintura, a escultura, a dança, a música e quejandos.

Além da dificuldade nominal, o filósofo indica outro motivo que conduzia seus contemporâneos ao erro no momento de distinguir uma manifestação poética de outra não poética, o verso, i.e., o uso de padrões métricos, como é o caso dos escritos de filosofia natural feito por Empédocles e os de história feitos por Heródoto, mencionados nos capítulos II e IX, ambos escritos metrificados. A definição da poesia corresponde à terceira das quatro causas que iremos analisar, a causa formal. Há que se realçar, antes de nos dedicarmos a ela, que o escultor, no caso poético, não pode ser tido enquanto aquele que exercita unicamente a técnica de esculpir, mas também aquele que ao esculpir materializa no bronze, ou na matéria que lhe convém, algo similar ao que Homero materializa com os golpes de ar enquanto narra a Odisseia, algo que faz dele não apenas um escultor, mas, acima de tudo, um praticante da ποιητική.³⁵ Por praticar a técnica da poesia conjuntamente com a técnica de esculpir, me parece tão correto se referir a Policleto como poeta quanto como se faz ao falar de Homero. Aristóteles sugere isso ao igualar o tema não apenas do pintor e do poeta, mas também dos demais criadores de imagens (εικονοποιός) (no caso, todos expressam as coisas como eram ou como são, expressam as coisas tal como diz a opinião comum, ou expressam-nas como deveriam ser), e também seus modos de mimetizar (a partir do uso de metáforas, enigmas, e das diversas modificações que a linguagem poética - verbal ou visual – utiliza).³⁶ Não parece então ser maximamente relevante o fato de esculpir ou de pintar, tal não o é o fato de versificar o que se diz ou escreve, mas sim o fato de criar o que Aristóteles chama de poesia (ποίησις). A causa eficiente da poesia, dessa maneira, parece ser corretamente atribuída não àquele que esculpe, antes, deve ser atribuída aos poetas, seja ele um escultor, um pintor, ou um épico.

Quanto à causa formal, a causa que fornece a definição (ὄρος) do objeto investigado, ela revela *aquilo que o ser é*. Definir, para Aristóteles, é expor em um enunciado a diferença específica (εἶδος) do objeto investigado.³⁷ A definição de ‘ser humano’, por exemplo, está contida na seguinte proposição: “o ser humano é um animal que possui λόγος”. Nessa proposição temos o gênero ao qual pertence o ser humano, o

³⁵ *Poet.*, XXV, 1460b15

³⁶ *Ibidem*, XXV, 1460b9-14.

³⁷ *Tóp.* VI, 4 141b25-26.

gênero animal, e a diferença específica desse tipo de animal, aquilo que somente o homem entre os animais possui, o λόγος. Se o filósofo tivesse dado continuidade à sua exemplificação da teoria das causas na *Física* utilizando-se da estátua, ele teria de ter fornecido não a causa formal da poesia, que é o que buscamos aqui, mas a causa formal da estátua, que é o objeto utilizado na sua investigação. A diferença reside em definir não o gênero, mas sim uma espécie pertencente ao gênero, como seria o caso se alguém fosse definir ‘mulher’, que é uma espécie de ser humano. A causa formal que busco aqui, vale ressaltar, deve se dirigir não ao que é uma estátua, e sim ao que torna a estátua também uma espécie de poesia, um produto não somente da técnica de esculpir, antes, um produto da ποιητική, assim como o é também a música, a dança, a epopeia, e afins.

No *corpus*, não há uma passagem que indique *ipsis literis* a causa formal da estátua, tampouco a da ποιητική, nem por isso, todavia, se pode afirmar que Aristóteles não nos legou em seus escritos a definição da poesia. Tradicionalmente, o que se aceita enquanto a definição aristotélica da poesia é que ela seria “uma mimesis de ações”, como afirmam grande parte dos comentadores, entre eles, Eudoro de Sousa. De fato, em diversos momentos da obra Aristóteles deixa claro que a poesia concerne à mimesis de ações, mimesis, no caso, seria o gênero no qual a poesia se encontra e a sua peculiaridade estaria no fato de ser mimesis não de outra coisa, mas de ações. Além disso, a definição da tragédia, fornecida no capítulo VI, começa exatamente com essa expressão “ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως”, i.e., “a tragédia é, pois, uma mimesis de ações”, o que seria mais um indício de ser essa a peculiaridade da poesia em geral, visto que a tragédia é uma espécie do gênero poético e, assim, as espécies teriam isso em comum. Essa definição da poesia enquanto uma mimesis de ações, entretanto, a meu ver, deixa escapar a diferença que patentemente foi um incômodo a Aristóteles, a diferença entre poesia e história, como tentarei argumentar a partir de agora.

Existem algumas vertentes interpretativas sobre o distingo entre a poesia e a história (ιστορία), elas podem ser reduzidas, grosso modo, a duas: as que depositam a diferença das atividades do poeta e do historiador no conceito de mimesis, como faz Veloso, e as que negam isso, como é o caso de Suñol. Segundo Veloso, o poeta se difere por ser um imitador, enquanto o historiador não o é,³⁸ de modo que, para ele, enquanto o poeta mimetiza, o que o historiador faz não é uma mimesis; já para Suñol a diferença

³⁸ VELOSO, 2004:157.

estaria “no modo verbal em que cada um conjuga os acontecimentos e as ações. Circunscrita a esfera do modo indicativo, a história fala sobre o real (passado), enquanto que a poesia, graças amplitude do modo potencial, se desvincula do acontecimento efetivo e fala sobre o que é possível”.³⁹ Todos eles, entretanto, se valem do capítulo IX da *Poética* para sustentar suas teses, especialmente do primeiro fragmento. Proponho, entretanto, analisarmos o seguinte momento:

Disto resulta claro que o poeta deve ser artífice de mitos mais do que de versos, já que é poeta por causa da mimesis, e mimetiza ações (πράξεις). E não será menos poeta se abordar acontecimentos ocorridos, pois nada impede que alguns fatos venham a ser provável (εἰκὸς) [e possível (δυνατὰ)], visto que isso é o que faz o poeta.⁴⁰

O fragmento destacado me parece esclarecer em uma única resposta três importantes questões suscitadas nesse momento da dissertação, são elas: a diferença entre história e poesia, o conceito fundamental da técnica poética, por fim, e consequentemente, a causa formal da poesia. Essas questões se dissolvem, segundo penso, ao vermos Aristóteles estabelecer o poeta enquanto um artífice de mitos (ποιητὴν τῶν μύθων). Fazer, compor, criar mitos, esse é o ofício do poeta. Não importa se o escrito é versificado, como também fazia Heródoto e Empédocles, nenhum deles tinha por ocupação escrever mitos, Homero, Ésquilo, Aristófanes sim, o tinham. A poesia em geral, a pintura, a escultura, a música, a dança e, enfim, todos os objetos produzidos pela técnica poética possuem um mito, como expressa Aristóteles já nas linhas iniciais da *Poética* ao condicionar o êxito do fazer poético a um mito bem construído.⁴¹ Além disso, a meu ver, o que Aristóteles está dizendo acima não é que o poeta se diferencia do historiador porque faz mimesis, como afirma Veloso, mas sim que sua diferença está em fazer mitos, i.e., mimesis de ações não de qualquer tipo, mas de ações e acontecimentos que possuem duas características: trata-se de ações possíveis (δυνατὰ)⁴², e de ações que são apresentadas ao espectador/ouvinte de modo provável (εἰκὸς).

³⁹ SUÑOL, 2012:95.

⁴⁰ *Poet.*, IX, 1451b27-31. Tradução adaptada da oferecida por Yebra, e cotejada com o original: “δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῆ γινόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητὴς ἐστὶν: τῶν γὰρ γενομένων ἕνα οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ’ ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν”.

⁴¹ *Ibidem*, I, 1447a8-10

⁴² Na edição grega disponibilizada pela Gredos, o “καὶ δυνατὰ γενέσθαι” não aparece como sendo um acréscimo, como é o caso da edição grega oferecida pela Oxford. Apesar das diferenças, ambas afirmam

O poeta pode, sem prejuízo nenhum do seu ofício, retratar fatos, ações que ocorreram na realidade, como dito acima. Isso não o faz menos poeta, tampouco o distancia de um historiador, ao contrário, só os coloca sob a mesma égide. A distância entre os ofícios não se encontra em mimetizar ou não, tampouco podemos atribuir completamente a diferença ao tipo de ação abordada pelo historiador e pelo poeta, visto que o poeta também pode relatar fatos caso deseje. A diferença, a meu ver, reside no tratamento dado por cada um à ação. Ou seja, a diferença entre o poeta e o historiador não está no que é dito, antes, está em como se diz. Algo similar ao que defende Suñol, que também diz ser a construção do mito o *ergon* do poeta, sua função (2012:101). Vejo no fragmento em destaque que aquilo que compete ao poeta fazer caso deseje retratar fatos, é retratá-los enquanto ações possíveis de ocorrer na realidade; não é o caso que ele não possa expressar o passado, como afirma Suñol, cabe ao poeta, entretanto, fazer isso de modo a que essas ações venham a ser prováveis àquele que as acompanha⁴³, preocupação que, pelo visto, não faz parte do ofício do historiador.

Expressar aquilo que é possível de ocorrer e fazer isso de modo a ser crível àquele que vê ou ouve o que se expressa, são, por sua vez, manifestadamente dois critérios da composição do mito,⁴⁴ motivo pelo qual penso que, no fragmento acima, o que Aristóteles está dizendo é que alguns fatos podem também vir a ser um mito. Em outras palavras, o filósofo parece indicar que transformar o fato em mito é uma capacidade que o poeta deve possuir, pois fazer mito é o que compete ao poeta. Visto ser esse o ofício daqueles que realizam a ποιητική, os poetas, criar mitos me parece ser aquilo que diferencia o poeta do historiador e dos demais produtores. Esse me parece

se utilizar da edição de Rudolf Kassel. A favor de que se trata de um acréscimo pode-se argumentar que linhas antes, em 1451b18, o filósofo explica a obviedade de que aquilo que ocorreu é possível, senão não teria ocorrido; como o objeto direto da frase são “os fatos”, i.e., coisas que ocorreram, pareceria estranho acreditar que agora Aristóteles diria que o poeta precisa transformar o fato em algo possível. Em contrapartida, pode-se objetar que o fato pode não ser de conhecimento de todos (como é o caso do exemplo fornecido pelo filósofo nesse mesmo trecho, em 1451b25-26, de mitos conhecidos, mas conhecido por poucos), motivo pelo qual o esforço do poeta em transformar o fato em algo possível para a sua plateia/audiência persiste. De todo modo, não há dúvidas de que o *δυνατὰ* é o objeto de trabalho do poeta, portanto, ainda que a frase seja um acréscimo, isso não altera o que está sendo dito pelo filósofo.

⁴³ O possível será mais bem explicado adiante.

⁴⁴ Sobre o εἰκόσ no mito, vide: 1451a12, a28, a37-38, 1451b4, b8-9, b15, b27-31, b35, 1452a20, a24, 1454a34, a36, 1455a18, 1456a24-25, 1461b15; Sobre o δυνατὰ no mito, vide: 1451a38, 1451b16-18, b32, 1455a29, 1460a27, 1461b12.

ser o conceito central da técnica poética, porquanto não basta que seja um objeto mimético e que, como vimos no tópico anterior, expresse algo. Para que o μιμήμα possa ser considerado poético é necessário que ele apresente um mito. O mito, então, a meu ver, é o εἶδος da poesia, sua diferença específica e, portanto, a sua causa formal.

Mas, o que significa transformar o fato em mito (μῦθος)? Ao que exatamente Aristóteles se refere ao mencionar o termo μῦθος? Se esse é o conceito essencial da poesia para o estagirita, como creio que o seja, se faz necessário saber o que ele é para que possamos identificar os objetos que Aristóteles classificaria enquanto objetos poéticos. Afinal, na tentativa de delimitar o terreno do que é poético, objetivo desse momento da dissertação, não seria suficiente dizer que os objetos poéticos são aqueles que apresentam um mito se esse conceito permanece obscuro para nós. Antes de passar, então, à problematização da quarta e última causa da poesia, a causa final, farei uma breve análise das características atribuídas ao mito na *Poética*, algumas delas já mencionadas aqui, com o intuito de responder essas duas questões. Começarei com a segunda questão, sobre o que é o mito, e então voltarei à primeira, especulando sobre qual seria o modo de expressar a ação que é concedido ao poeta e que o permite discorrer até mesmo sobre fatos sem ser confundido com o historiador ou qualquer outro profissional que faça o mesmo.

Que o mito concerne a ações (πρᾶξις), não há dúvidas, Aristóteles deixa isso claro em alguns momentos da *Poética*, um deles é o fragmento citado acima. Isso, porém, revela que o filósofo delinea o âmbito poético ao campo da moral, uma vez que, de acordo com a ética aristotélica, a ação concerne ao homem e não aos animais irracionais.⁴⁵ Em certo sentido, então, há uma restrição do que se pode considerar por mito em termos aristotélicos, pois expressões nas quais se aborde unicamente animais irracionais ou seres inanimados estariam excluídas do terreno poético. Em contrapartida, a πρᾶξις abarca um largo sentido de ação, diz respeito àquilo que se passa na ψυχή do homem,⁴⁶ ou seja, além de eventos, situações e acontecimentos externos ao homem, mas que, de algum modo, se relacionam a ele, devemos incluir no tema do mito ocorrências passionais e psicológicas, pensamentos e reflexões.

A íntima relação do conceito aristotélico de ação com questões morais e com questões relativas às emoções levou Butcher a afirmar que a frase “mimesis de ações”,

⁴⁵ *EN*, VI-2, 1139a23.

⁴⁶ *Ibidem*, I-8, 1098b15.

recorrentemente encontrada na *Poética* para se referir ao assunto tratado no mito, “é quase um equivalente para ἦθη, πάθη, πράξεις enumerado acima”.⁴⁷ Concordo com Hardie que os *Ensaio*s de Butcher são um dos escritos em inglês dos últimos anos de maior valor para a compreensão da teoria da poesia aristotélica.⁴⁸ Entretanto, ainda que a atribuição de Butcher venha acompanhada por uma ressalva (‘quase um equivalente’, ele diz), me parece delicado fazer uma atribuição de equivalência entre o conceito de ação e aos de disposição ética e afecções, ao menos no que diz respeito à *Poética*. Em assuntos poéticos, não podemos entender a πράξεις comportando necessariamente disposições ética (ἦθη) e afecções (πάθη); Aristóteles fornece Zeuxis como exemplo de um pintor de ações nas quais não há disposição ética,⁴⁹ o que mostra a independência entre os conceitos no campo poético.

Na *Poética*, o personagem adquirirá uma disposição ética a partir das ações que realiza,⁵⁰ pois são as ações que demonstram para o público se ele é vicioso ou virtuoso, e é a isto que concernem às disposições, ao vício e à virtude.⁵¹ Quanto mais ações elogiosas o público tiver conhecimento que o personagem realizou, mais o considerará um virtuoso, e o mesmo no caso contrário, quanto mais ações censuráveis forem relatadas, mais o público julgará a disposição ética do personagem como sendo um vicioso. Além disso, ele esclarece nessa obra duas coisas importantes relativas ao papel da disposição ética presente no mito, a primeira é que a disposição ética do agente adquire o papel de indicativo a partir do qual o espectador/ouvinte pode estabelecer um juízo de valor sobre o personagem presente no mito, como fica claro a partir do fragmento “por disposição ética chamo aquilo segundo o que atribuímos certas qualificações àqueles que agem”.⁵² A segunda função é a de fornecer ao espectador/ouvinte conhecimento de causa da ação praticada pelo personagem, os motivos que o levaram a agir, pois é a disposição ética que tornará patente a προαίρεσις, a decisão que o levou a praticar tal ação. Ou seja, é a disposição ética que revela a intenção do personagem ao praticar a ação retratada, o que ele está buscando ou

⁴⁷ BUTCHER. 1951, p.124.

⁴⁸ HARDIE. 1895, p.350.

⁴⁹ *Poet.*, VI, 1450a25-28.

⁵⁰ *Ibidem*, VI, 1450a19-21.

⁵¹ *Ibid.*, II, 1448a2-3.

⁵² *Ibid.*, VI, 1450a5-6. Do original: [λέγω] τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας.

evitando ao realizar o ato⁵³ e isso concede ao espectador um alicerce mais seguro sobre o qual ele pode estabelecer um juízo de valor acerca da disposição dos personagens e da ação realizada.

Ao que parece, de acordo com o comentário de Aristóteles, Zeuxis retratava em suas pinturas ações sem disposições, i.e., ações nas quais a disposição ética do herói não se fazia evidente, não era possível de ser distinguida pelo espectador. O espectador, nesse caso, estaria diante de uma ação, de um acontecimento qualquer, que não o possibilita julgar, por exemplo, se o herói está agindo corretamente ou não. A falha de Zeuxis, segundo o filósofo, era a mesma cometida pela maioria dos poetas trágicos modernos; estes concebiam mitos com ações que careciam de disposições éticas,⁵⁴ o oposto do que fazia Polignoto em suas criações, por exemplo, considerado nesse mesmo trecho um ἀγαθὸς ἠθογράφος, i.e., um bom pintor de disposições éticas.

Já em relação às afecções, há que se ter em conta, primeiramente, que o referencial da frase salientada por Butcher, assim como é o caso da ação e da disposição ética, se refere não às afecções que devem ser despertadas no espectador/ouvinte do mito, antes, designam as afecções sofridas pelas personagens do mito, i.e., os heróis ou heroínas de que tratam os poetas. A compaixão (ἔλεος), o temor (φόβος), a ira (ὀργή), e afins, nesse caso, devem ser suscitados nas personagens. Aristóteles dedica boa parte do capítulo XIV para exemplificar as melhores possibilidades de se fazer isso no mito trágico, citando, dentre outros, a *Medéia* de Eurípides e o *Édipo* de Sófocles;⁵⁵ embora, como a passagem do primeiro capítulo destacada por Butcher deixa em evidência, ações, disposições éticas e afecções, até mesmo a dança pode apresentar e não somente a tragédia.⁵⁶

Se, por um lado, a explicação do capítulo 6 deixa clara a cisão entre a πράξεις e as ἦθη, por outro, ela demonstra uma predileção do filósofo por mitos nos quais estão presente tanto a ação quanto a disposição ética. Do mesmo modo, o capítulo 14 mostra como a presença das πάθη na πράξεις mimetizada no mito é primordial para que este possa ser adjetivado por bom. Sem equívoco, portanto, se pode afirmar que o ideal aristotélico de poesia é aquele que mimetiza πράξεις, ἦθη e πάθη, embora isso seja

⁵³ *Ibid*, VI,1450b9.

⁵⁴ *Poet.*, VI, 1450a25-28.

⁵⁵ *Ibidem*, XIV, 1453b16-1454a15.

⁵⁶ *Ibid.*, I, 1447a27.

diferente de afirmar que a ação pode ser entendida de modo a incluir disposições e afecções, como insinua Butcher. Além disso, pode-se compreender um dos motivos que pode ter levado o filósofo a deixar as disposições e as afecções à margem do conceito de ação na *Poética* (uma vez que o melhor é ter a presença dos três no mito, somos levados a acreditar que todos são igualmente importantes). Ora, elas são provenientes da ação, o que torna necessário a existência de uma ação para que se possa falar da presença de disposições éticas⁵⁷ e de afecções, como vimos acima. Se sem a πράξις não há ἦθη nem πάθη, então, inevitavelmente, entre os três, a ação se faz o conceito elementar do mito.

De acordo com o que foi visto, então, podemos tirar as seguintes conclusões: (i) Aristóteles entende o mito enquanto a expressão de assuntos relacionados à alma humana, e, conseqüentemente, (ii) para que um objeto seja classificado como poético é preciso que ele apresente uma ação de caráter ético (ἠθικός), visto ser a ação (πράξις) o princípio básico da ética aristotélica. O caráter ético do mito, dessa maneira, está garantido ainda que este seja carente de ἦθη, pois mesmo que não se possa julgar a disposição ética do herói, como não se pode fazer ao ver os quadros de Zeuxis, ainda haverá uma ação e, por certo, a possibilidade de dizermos se ela é digna ou não de elogios. Embora me pareça que o melhor, na opinião de Aristóteles, seja o caso no qual o espectador/ouvinte tenha a possibilidade de emitir juízos de valor com certo conhecimento de causa, motivo pelo qual, em minha opinião, ele demonstra que (iii) o bom mito concerne não apenas a ações, mas a ações nas quais estejam presentes as disposições éticas das personagens e as afecções ocorridas entre elas.

Tal afirmação significa dizer que o bom mito é aquele no qual encontraremos esses três elementos: (a) no que concerne à ação: qualquer coisa que se refere à prática humana, coisas que o homem realiza; os tipos de relacionamentos que se estabelecem entre duas ou mais pessoas; reflexões, pensamentos e aspirações, ou mesmo padecimentos emocionais de ordem diversas sofrida por ele; (b) no que concerne às disposições éticas: coisas referentes ao hábito seja o comportamento inato seja o comportamento adquirido ao longo da vida da personagem; as reações frente a algum acontecimento; quais tipos de ação o personagem está mais inclinado a realizar, se atos de coragem ou covardia, se é moderado ou intemperante, se é prudente, se é malicioso, se é justo, em suma, se a personagem se deixa levar mais por suas emoções e desejos ou

⁵⁷ *Ibid.*, VI, 1450a20-21.

se seus atos são guiados pela razão; se há alternância ao longo do tempo no comando das suas ações; ou ainda, se a personagem sofre algum tipo de conflito entre suas emoções, seus desejos e a sua razão no momento de agir. O bom mito tampouco deixará de explicitar ao espectador/ouvinte (c) as afecções sofridas pelo personagem decorrentes das suas relações com outro ou outros personagens; seja o temor que a filha sente pelo pai, seja a ira que a mulher sente pelo marido; a vergonha de alguém ao descobrir que traiu o seu amigo; ou mesmo a compaixão que a cidade sente ao testemunhar a morte de um irmão pelo outro, ou por testemunhar a dor de um filho ao descobrir que matara o próprio pai - o que importa nesse quesito é deixar claro à audiência/plateia os três seguintes pontos: por qual afecção o herói está inebriado (amor, ódio, ira, compaixão, temor, vergonha, amizade, indignação, inveja, etc); qual a relação existente entre o herói e o personagem à que essa afecção se dirige (irmandade, amizade, paterno, fraterno, amante, desconhecidos, etc); e, claro, o motivo pelo qual a afecção foi despertada.

Além de saber que a poesia é uma mimesis de ações e, preferencialmente, também de disposições e afecções, as ações mimetizadas pelos poetas possuem outras duas características: serem ações possíveis (*δυνατά*), como vimos acima, e também ações gerais (*καθόλου*).⁵⁸ ‘Geral’, ou ‘universal’ em algumas traduções, o *καθόλου* aparece em oposição às ações particulares expressadas pelo historiador. Suñol afirma ser o aspecto de possibilidade dada pelo poeta à ação que caracteriza a universalidade do mito;⁵⁹ a universalidade ou o aspecto geral do mito, segundo essa interpretação, seria uma consequência do ‘modo potencial’ que as ações assumiriam no relato poético. Entretanto, o poeta, se bem entendo, expressa ações nas quais o protagonista é um homem de certo tipo, enquanto a história expressa ações relatando o que ocorreu a alguém em particular, e a isso se deve o caráter universal das ações presentes no mito. A universalidade, assim como Butcher, entendo estar ligada à natureza humana, ao fato de o poeta construir um personagem que consegue representar um tipo humano, não um indivíduo particular e específico, mas alguém que expressa qualidades e características encontradas em diversos particulares de uma certa categoria. Por isso, a meu ver, a universalidade repousa não no fato das ações retratadas no mito serem ações possíveis, como afirma Suñol, mas sim na característica dada pelo poeta aos personagens.⁶⁰

⁵⁸ *Poet.*, IX,1451b6.

⁵⁹ SUÑOL, 2012:100.

⁶⁰ BUTCHER, 1951:164.

O δυνατόν, por outro lado, parece demarcar a plasticidade temática que é concedida ao poeta. Aristóteles realça que a história não apenas se detém ao passado, como também se prende a particulares, a indivíduos específicos, enquanto a tábua da poesia é extremamente farta, além de ser fortemente sugestiva. É preciso entender duas coisas sobre o possível, primeiro, que esse conceito no universo poético possui um amplo sentido, pois abarca (i) tudo o que de fato é possível de ocorrer ou, como diz Aristóteles, “as coisas como elas foram ou são”,⁶¹ (ii) coisas que, na realidade, seriam impossíveis de ocorrer, mas fazem parte do imaginário coletivo; em termos aristotélicos, “coisas como dizem ou creem que são”, como é o caso dos deuses,⁶² e (iii) coisas melhores do que se apresentam na realidade, ou “as coisas como deveriam ser”⁶³. Além disso, o possível aqui não se relaciona com a veracidade entre o que se diz e o que de fato é, visto que o impossível dentro do que é real pode vir a ser possível na poesia. O possível, entretanto, diz respeito à persuasão que o objeto poético deve ter, não com o seu caráter universal, como defende Suñol. Nas passagens 1460a27 e 1461b12 Aristóteles é claro: é preferível que o poeta retrate o impossível convincente do que o possível não crível. Ou seja, mesmo que o poeta resolva abordar no mito coisas impossíveis, deve ter o cuidado de fazer isso de maneira a não dissuadir o seu público; o poeta precisa convencer o seu espectador/ouvinte de que as ações ali retratadas, por mais que sejam absurdas de ocorrerem na realidade, permeiam o campo da possibilidade, que as ações retratadas, portanto, poderiam de fato ocorrer. Como diz Butcher: “A história é baseada em fatos, e com esses é primariamente concebida; poesia transforma esses fatos em verdades”⁶⁴.

Além de esclarecer os aspectos sobre o conteúdo do mito, as conclusões acima nos auxiliam a fazer uma primeira identificação dos objetos que podem ser ditos poéticos, na medida em que demonstram, ainda que resumidamente, alguns aspectos atribuídos ao mito. Tais aspectos dizem respeito ao tema, ao assunto a ser abordado pelo poeta. Nos resta entender, em contrapartida, na tentativa de iluminar um pouco o conceito, a segunda questão levantada acima, sobre como o mito se distingue das demais expressões não poéticas, sobre como o tema do mito será tratado pelo poeta.

⁶¹ *Poet.*, XXIV, 1460a9 e XXV, 1460b34.

⁶² *Poet.*, XXIV, 1460a10 e XXV, 1460b37.

⁶³ *Ibidem.*, XXIV, 1460a11 e XXV, 1461b1.

⁶⁴ BUTCHER, 1951:164.

Como mencionado no início desse tópico, o poeta tem por tema não qualquer tipo de ação, mas ações possíveis (δυνατὰ) de ocorrer, e que devem ser apresentadas de modo provável (εἰκὸς) àquele que vê ou ouve o mito. São esses os dois conceitos mencionados no distingo entre o poeta e o historiador no trecho citado acima e em todo o capítulo IX. A diferença entre as duas expressões, como mencionei, acredito residir no tratamento dado por cada um à ação retratada. Por certo há algo na abordagem da ação feita pelo poeta que faz com que até mesmo o fato, que é tema por excelência do historiador, venha a ser um mito. Algumas tragédias, por exemplo, abordam personalidades que já existiram,⁶⁵ e não são menos poesia por isso. Um dos modos que o poeta se vale na construção do mito é o aspecto geral dado ao personagem, como mencionado acima. Outro aspecto concedido por Aristóteles ao poeta surge no seguinte fragmento:

Uma vez que o poeta realiza a mimesis assim como o pintor (ζωγράφος) ou qualquer outro criador de imagens (εἰκονοποιός), é necessário que ele a realize sempre de uma destas três maneiras: ou ele realiza a mimesis das coisas tais como elas eram ou são, ou das coisas tais como dizem ou creem que são, ou bem como devem ser. E estas coisas se expressam com uma elocução que incluem termos raros, metáforas e diversas modificações da linguagem (πάθη τῆς λέξεώς); estas, com efeito, às permitimos aos poetas.⁶⁶

A linguagem poética, dessa maneira, possui um aspecto característico: o uso de modificações linguísticas. A elaboração do mito seja ele expresso com palavras ou com imagens, conta com uma série de recursos que dão ao modo de mimetizar do poeta certa singularidade. Enquanto a linguagem (λέξεώς), em sentido mais geral do que o poético, é composta por “elemento (στοιχεῖον), sílaba (συλλαβή), conjunção (σύνδεσμος), nome (ὄνομα), verbo (ῥῆμα), artigo (ἄρθρον), caso (πτῶσις) e enunciação (λόγος)”,⁶⁷ em que cada um cumpre uma função gramatical bem estabelecida e um significado preciso, a linguagem utilizada na poesia ultrapassa os limites de significado das expressões corrente, como quando se faz uso de metáforas, por exemplo; vai além, inclusive, da própria utilização da gramática. A linguagem poética não aparece restrita à gramática,

⁶⁵ *Poet.*, IX, 1451b15.

⁶⁶ *Ibidem.*, XXV, 1460b7-13. Do original: ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ αὖτις ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι ἀεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐσσι: δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

⁶⁷ *Ibid.*, XX, 1456b20-21.

uma vez que qualquer poeta pode se valer de modificações linguísticas em suas obras, como sugere o fragmento acima. A poesia, na verdade, faz uso de muito mais recursos linguísticos do que o discurso.⁶⁸ Portanto, verbal ou imagetivamente, as πράξεις, ἦθη e πάθη do mito serão retratadas pelo poeta com o uso de metáfora, analogia,⁶⁹ enigma e termos raros,⁷⁰ anfíbolia,⁷¹ e afins; características que são peculiares à poesia. Visto isso, passaremos para a problematização da causa final da poesia, último momento deste tópico.

Passemos agora a quarta e última causa, que diz respeito àquilo *em vista de quê* algo é feito ou existe. Conhecida como causa final, ela fornece o porquê do algo existir e, no caso dos entes produzidos com o uso de uma técnica, como é o caso da poesia, a causa final revela o porquê da criação do objeto em questão. Aristóteles deixa claro que, por não possuir movimento próprio, a causa final dos entes não naturais será aquilo para o qual ele foi concebido, i.e., a finalidade (τέλος) será determinada pela função (ἔργον) exercida pelo objeto.⁷² Segundo o filósofo, a função dos entes não naturais se revela na definição do tipo de objeto em questão. Por exemplo, a partir do conhecimento da definição de um leme sabe-se em vista do que ele é construído. O leme é definido enquanto um artefato que governa o barco, então, governar o barco é aquilo para o qual ele foi concebido, essa é a sua causa final.

No caso da poesia, porém, o raciocínio é um pouco mais complexo. Considerando que Aristóteles ampara a pintura, a dança, a epopeia, enfim, a poesia em geral, sob a mesma técnica, a poética, é preciso partir do pressuposto de que todos os objetos poéticos possuem uma só finalidade. Ao se pensar na confecção de outros tipos de objeto, como o leme, é fácil admitir que todos visam a um mesmo fim, mas quando se trata dos objetos poéticos parece complicado admitir que toda e qualquer música ou toda e qualquer dança possua a mesma finalidade. Isso implica supor, inclusive, que todo poeta tem em mente o mesmo propósito ao realizar suas criações, uma vez que a função do objeto não natural está contida na sua definição, como dito acima, contudo, está igualmente contida no motivo da sua geração.⁷³ Por conseguinte, não apenas todo

⁶⁸ *Ret.* III, 1405a6-7.

⁶⁹ *Poet.*, XXI, 1457b16-18.

⁷⁰ *Ibid.*, XXII, 1458a25-26.

⁷¹ *Ibid.*, XXV, 1461a26.

⁷² *Fís.* 194b7.

⁷³ *Ibidem.* 194a31.

poeta confeccionaria o seu objeto visando à mesma coisa, como toda criação de qualquer poeta teria o mesmo objetivo. Ilustrativamente, é como afirmar que *As nuvens* e *Lisístrata* de Aristófanes têm o mesmo propósito, ainda que abordem temas diferentes, e, do mesmo modo, igualar Aristófanes a Homero quanto ao objetivo das suas criações, sendo que um é autor de sátiras sociais e o outro de feitos heroicos. Já de partida, então, apresentam-se aqui não apenas uma, mas três dificuldades.

A primeira é ter em conta que todo objeto poético possui a mesma função, como dito acima. A segunda é considerar que a causa da criação da poesia contém a sua finalidade, pois isso implica admitir certa objetividade na criação da poesia – o que é inevitável, uma vez que Aristóteles a concebe enquanto uma técnica. Ao fazer isso ele pressupõe não apenas que é perfeitamente possível identificar as suas causas, o que, claro, inclui a causa final, como também consente que o poeta produz visando um determinado fim, do mesmo modo que outro artífice qualquer. Se alguém questiona o motivo do artesão ter concebido o leme, por exemplo, a resposta se direcionará para a sua função, o leme foi criado para governar o barco, dirá. Com o poeta, portanto, não seria diferente. Mas, será que essa fórmula da teoria aristotélica se aplica com perfeição aos objetos poéticos? É correto, então, afirmar que o poeta concebe uma música, p.ex., tendo plena consciência da sua finalidade? Ademais, e essa é a terceira dificuldade, devemos admitir, segundo a definição funcional postulada na *Metafísica Z*, que se trata de uma única função para todos eles. De modo que, por mais que os objetos poéticos cumpram mais de uma função, seria preciso identificar qual a função última à qual todas as funções se convergem. Todos os poetas, dessa maneira, não apenas conceberiam conscientemente para um determinado fim, como todos eles visariam o mesmo e único fim.

De tais problemas, entretanto, pretendo falar brevemente sobre o primeiro e me ater apenas ao terceiro, pois me parece ser este o cerne desse momento da investigação. Quanto a todos os objetos poéticos compartilharem a mesma função, longe de tentar solucionar essa dificuldade, pretendo apenas sugerir analisarmos a questão sob outra perspectiva. Talvez o desconforto que tal concepção provoca se amenize se considerarmos que o principal não é reputar o modo pelo qual o mito será efetivado, se ele será encenado, cantado ou pintado, tampouco nos retermos ao tema do mito, seja ele uma sátira, como é o caso de Aristófanes, ou a exaltação das ações de um herói, como é o caso de Homero; o primordial da análise da causa final é se ater unicamente à forma

da poesia (que aqui suponho ser o mito) e, mais precisamente, à função exercida por ela. Nisso consiste o exame da causa final. O desafio na tentativa de clarificar a finalidade da poesia, por conseguinte, consiste em reconhecer qual seria essa finalidade última para a qual os mitos são concebidos.

Aristóteles não aborda diretamente esse problema no *corpus*, o mais próximo que chegou da questão talvez tenha sido na *Política*, onde se posiciona sobre a utilidade (χρήσιμος) da música (μουσική) na *polis*. Não há, entretanto, nenhuma explicação em suas obras sobre qual seria o ἔργον da mimesis poética ou de alguma espécie específica. Na única passagem da *Poética* em que alude o τέλος da poesia, ele se refere ao prazer (ἡδονή) como um indício de que a finalidade foi atingida;⁷⁴ ao especular as causas do surgimento da poesia, nessa mesma obra, o prazer volta a aparecer, desta vez, resultante do aprendizado (μανθάνω) que é proporcionado pelas mimesis. A explanação do vínculo entre o prazer e o aprendizado, todavia, é outro hiato deixado pelo filósofo. Ainda assim, como os dois efeitos são, reconhecidamente, fomentados por todas as espécies poéticas, haja vista pertencerem ao gênero mimético,⁷⁵ e ambos foram assinalados no momento em que Aristóteles desenvolve sua teoria sobre a origem da poesia, eles foram os principais indicados pelos estudiosos a serem a função dos objetos poéticos. De um lado, então, estão os que defendem ser o prazer o fim visado pelo poeta, como Butcher, de outro, os que sustentam ser o aprendizado, como faz Suñol.

Diante disso, analisarei as referidas passagens, especialmente o controverso fragmento do capítulo IV da *Poética* onde estão as causas do surgimento da poesia, principal ponto de cisão entre aqueles que tentam compreender a finalidade da criação poética. Ademais, minha proposta é examinar a finalidade da poesia com base na teoria das causas, o que nos leva exatamente para o momento da sua criação. Embora concorde com Butcher e com Suñol de que a capacidade de mimetizar, juntamente com o ritmo e a harmonia, é a responsável pelo princípio da poesia, diferentemente deles, não acredito que os efeitos provocados pelos objetos poéticos sejam a finalidade buscada pelos poetas. Antes, desconfio ser a atualização da capacidade de mimetizar o que o poeta objetiva ao criar. A finalidade da poesia, estou propensa a acreditar, Aristóteles deposita na própria ação de mimetizar ritmada e harmonicamente, como discorrerei melhor adiante. Conceber a poesia desse modo, vale ressaltar, não impede

⁷⁴ *Poet.* XXVI, 1462b1-2.

⁷⁵ *Poet.* IV, 1448a6-9.

que os objetos poéticos assumam algumas utilidades na vida prática, como nos mostra a *Política*.

Eis, então, o momento da *Poética* em que o filósofo menciona o τέλος da poesia, dizendo o seguinte: “o fim (τέλος) da mimesis [poética] se cumpre em menor comprimento (pois nos deleitamos (ἡδονή) mais com o que está condensado do que com aquilo que foi diluído em um tempo prolongado; por exemplo, se o Édipo, de Sófocles, fosse colocado em tantos versos quanto a *Ilíada*)”.⁷⁶ Ao realçar as qualidades da tragédia em relação à epopeia, Aristóteles se refere ao prazer (ἡδονή); o fato do espectador/ouvinte sentir deleite é um indício de que a finalidade da mimesis foi atingida. Entretanto, o papel do prazer pode ser compreendido de duas maneiras, pode-se entender (i) o prazer enquanto a própria finalidade da poesia. Nesse caso, o deleite sentido pelo espectador/ouvinte do mito não seria apenas um indício de que o τέλος foi alcançado, mas sim aquilo para o qual a mimesis poética foi concebida, tal afirma Butcher.⁷⁷ Ou entende-se que (ii) o prazer é uma prova de que a finalidade da poesia foi atingida porque ele é um efeito resultante. Neste caso, o prazer seria um epifenômeno, i.e., um fenômeno secundário ao fim da atividade, e não o próprio fim – algo similar ao exemplo da boa alimentação fornecido na *Física*. O emagrecer, nesta obra, é tido como um processo resultante da boa alimentação, sendo esta, a boa alimentação, uma atividade realizada tendo em vista a saúde.⁷⁸ Dessa maneira, embora o sujeito perca peso ao se alimentar bem, ele deve se alimentar bem tendo em vista a saúde; a saúde, portanto, deve ser a finalidade da boa alimentação, embora o emagrecer seja um processo natural resultante de se manter saudável. Podemos, por analogia, entender o prazer como uma atividade que ocorre no espectador do mito, mas a confecção do mito visaria outro fim que não o prazer. O recorte acima, onde o autor menciona a finalidade da poesia, entretanto, não nos permite ir interpretativamente muito além.

O segundo tratado do prazer, na *Ética Nicomaqueia*, contudo, revela coisas interessantes sobre essa atividade da alma e que auxiliará na apreensão do papel do prazer na teoria da poesia, como veremos adiante. Especialmente o seguinte trecho:

⁷⁶ *Poet.*, XXVI, 1462b1-3: ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἄθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῶ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ’ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπου θεῖητὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὄσοις ἢ Ἰλιάς).

⁷⁷ BUTCHER. 1951, p.215.

⁷⁸ *Fis.*194b23.

As atividades especificamente distintas são aperfeiçoadas por coisas de espécie distinta. Assim, as atividades intelectuais (διάνοια) diferem das atividades perceptivas (αἴσθησις), e estas diferem entre si especificamente; logo, também [diferem] os prazeres (ἡδονή) que aperfeiçoam essas atividades. Isso também se pode deduzir do fato de que cada prazer reside na atividade que aperfeiçoa. Com efeito, cada atividade é incrementada com o prazer que lhe é próprio (οἰκεῖα), e, assim, os que se exercitam com prazer nas coisas julgam melhor e discorrem com mais exatidão delas. Por exemplo, chegam a ser geômetras e compreendem melhor a geometria os que se deleitam com o pensamento geométrico, e, de igual modo, os que amam a música (φιλόμουσος) ou a construção se entregam a ação que lhes é própria por encontrar prazer nelas. Dessa maneira, os prazeres intensificam as atividades que lhe são próprias; porém, atividades especificamente diferentes devem corresponder prazeres especificamente diferentes.⁷⁹

Cabe notar aqui que (i) o prazer estará sempre acompanhando a realização de alguma atividade. Não se sente prazer sem que se esteja atualizando alguma capacidade, seja a capacidade perceptiva, ao se comer ou ver algo, p.ex., seja a capacidade intelectual, ao se aprender geometria. Isso implica também que (ii) para cada atividade existirá um prazer correspondente. Partindo do princípio de que as atividades diferem entre si, o filósofo designa um prazer próprio (οἰκεῖα) para cada uma. Além disso, (iii) o prazer aperfeiçoa a atividade realizada. Isso significa que por sentir prazer ao praticar uma atividade, o agente realizará a atividade com maior presteza. No que diz respeito à poesia, Aristóteles atribui às mimesis em geral, não apenas à mimesis poética, a capacidade de provocar prazer e aprendizado, como disse anteriormente. No capítulo 4 da *Poética* ele claramente relaciona o ato de aprender com o prazer, dizendo o seguinte: “aprender é prazeroso não apenas para os filósofos, mas igualmente para os demais, ainda que compartilhem disso em menor grau”, diz.⁸⁰ O prazer, nesse caso, é uma atividade que acompanha a atividade cognitiva, i.e., ao aprender o sujeito sente prazer. Por outro lado, ele também confere às espécies poéticas um prazer específico, i.e., um

⁷⁹EN X, 1175a25-35: ὁμοίως δὲ καὶ τὰς ἐνεργείας τὰς διαφερούσας τῷ εἶδει ὑπὸ διαφερόντων εἶδει τελειοῦσθαι. διαφέρουσι δ' αἱ τῆς διανοίας τῶν κατὰ τὰς αἰσθήσεις καὶ αὐταὶ ἀλλήλων κατ' εἶδος· καὶ αἱ τελειοῦσαι δὴ ἡδοναί. φανερὴ δ' ἂν τοῦτο καὶ ἐκ τοῦ συνφκειῶσθαι τῶν ἡδονῶν ἐκάστην τῇ ἐνεργείᾳ ἦν τελειοῖ. συναύξει γὰρ τὴν ἐνέργειαν ἢ οἰκεῖα ἡδονή. μᾶλλον γὰρ ἕκαστα κρίνουσι καὶ ἐξακριβοῦσιν οἰκεῖα ἡδονή. μᾶλλον γὰρ ἕκαστα κρίνουσι καὶ ἐξακριβοῦσιν οἱ μεθ' ἡδονῆς ἐνεργοῦντες, οἷον γεωμετρικοὶ γίνονται οἱ χαίροντες τῷ γεωμετρεῖν, καὶ κατανοοῦσιν ἕκαστα μᾶλλον, ὁμοίως δὲ καὶ οἱ φιλόμουσοι καὶ φιλοκοδόμοι καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστοι ἐπιδιδόασιν εἰς τὸ οἰκεῖον ἔργον χαίροντες αὐτῷ· συναύξουσι δὲ αἱ ἡδοναί, τὰ δὲ συναύξοντα οἰκεῖα.

⁸⁰ *Poet.*, IV, 1448b14-15. Do original: αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μαθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ.

prazer ‘próprio’ (οικεία). O prazer próprio de cada espécie poética será suscitado por emoções (πάθος) tais as de temor (φόβος) e compaixão (ἔλεος), como é o caso do prazer trágico, recorrentemente citado na *Poética*; essas emoções, por sua vez, são provocadas no espectador/ouvinte do objeto poético a partir das ações retratadas no mito.⁸¹

Aristóteles não explica exatamente se o prazer próprio da poesia seria causado por certo aprendizado, por isso, inúmeros textos foram escritos na tentativa de clarificar a natureza desse prazer. Basicamente, o cerne da questão é elucidar se o prazer próprio seria de natureza intelectual, como sustenta a linha cognitivista, ou se ele possui uma natureza emocional, como afirma a linha emotivista. Não pretendo, todavia, me delongar nesse debate sob a pena de cair em uma digressão. O crucial é compreender se o prazer é a finalidade da poesia, e talvez se possa ter maior clareza disso independente de qual seja a natureza do prazer próprio das espécies poéticas. O primordial é compreender que Aristóteles relaciona diretamente o prazer próprio ao ato de ver ou ouvir as ações do mito em *Poética* XIV, 1453b1-5, de modo que esse prazer será provocado no espectador/ouvinte durante a percepção (αἴσθησις) do mito. O aprendizado, por sua vez, está relacionado à contemplação (θεωρία) daquilo que está em evidência na mimesis.⁸² Uma vez que a contemplação está associada à inteireza (ὄλον) do mito,⁸³ supõe-se que ela não ocorrerá durante a percepção das ações, mas somente quando o mito chegar ao fim e a sua percepção já tiver sido finalizada.⁸⁴ Como a teoria do prazer nos mostra, para cada atividade há um prazer correspondente, dessa maneira, a poesia parece comportar ao menos duas espécies de prazer, um resultante da atividade perceptiva das ações do mito e outro da atividade contemplativa da totalidade das ações. Se for o caso de o prazer ser a finalidade da poesia será preciso investigar qual deles seria o visionado pelo poeta e, portanto, a finalidade última da poesia, o que não parece se sustentar.

Como a finalidade da poesia, de acordo com a teoria das causas, está atrelada à criação do mito, acredito que isso nos conduz à análise do momento da *Poética* no qual o filósofo faz menção à origem da ποιητική, no capítulo IV, onde o prazer, inclusive, será novamente mencionado. A explicação do surgimento da poesia, entretanto, aparece

⁸¹ *Poet.* XIII, 1453a36.

⁸² *Ibidem.* IV, 1448b10-19.

⁸³ *Ibid.* VII, 1450b34-1451a5.

⁸⁴ A percepção e a contemplação do mito são tema dos próximos capítulos dessa dissertação, discorrerei melhor sobre eles adiante.

fragmentada, como boa parte dos assuntos abordados na obra, motivo pelo qual apresentarei aqui uma junção das frações nas quais o surgimento da poesia está em destaque.

Duas causas parecem ter dado origem à arte poética como um todo, e todas as duas naturais. O mimetizar é natural no homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, porque é o mais propenso à mimesis, e os primeiros ensinamentos são feitos por meio da mimesis – e todos se comprazem com as mimesis realizadas. (...) Sendo natural para nós o mimetizar, bem como a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), de início os naturalmente melhor dispostos a isso, fazendo-a avançar pouco a pouco, deram origem à poesia a partir de improvisos. A poesia se diferenciou segundo o caráter próprio [dos poetas]. Pois os mais graves realizaram mimesis de belas ações e de ações de pessoas desse tipo, ao passo que os mais levianos, de pessoas viciosas, primeiro fazendo vitupérios, assim como aqueles fizeram primeiro hinos e encômios.⁸⁵

Aristóteles é claro quanto à primeira causa da poesia, a capacidade de mimetizar. Quanto a isso, não há discordância na fortuna crítica. Mas as opiniões se dividem em relação à segunda causa por conta da ambiguidade do texto. A segunda causa pode ser entendida como sendo (a) o prazer originado pelas mimesis (1448b8-9), ou pode-se entender que o prazer está conjugado com a capacidade de mimetizar, de modo que a segunda causa seria (b) o ritmo e a harmonia (1448b20-21). Argumentam em favor do prazer que o ritmo e harmonia são mencionados tardiamente; em defesa do ritmo e da harmonia, a meu ver com mais consistência, o fato de Aristóteles afirmar que ambas as causas da poesia são naturais (φυσικαί) (1448b5) e considerá-los, assim como o mimetizar, naturais ao homem (1448b20).⁸⁶ Além disso, na *Política*, o filósofo reafirma a afinidade natural do homem com o ritmo e com a harmonia,⁸⁷ o que reforça a leitura que defende a naturalidade da produção poética como sendo a segunda causa da poesia. Pode-se acrescentar em defesa da naturalidade, ainda, que a afirmação de que os

⁸⁵ *Poet.*, IV, 1448b4-9, 1448b20-27. Do original: εοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. 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. (...) κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποιήσεις:: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιοῦτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

⁸⁶ Se inclinam em defesa do prazer natural das mimesis Hardy, Bywater e Rostagni, e a favor do ritmo e da harmonia Butcher, Yebra, Dupont-Roc e Lallot, Else e Suñol.

⁸⁷ *Pol.*, VIII, 1340b16-19.

‘naturalmente melhores dispostos a isso deram origem a poesia’, que aparece nas linhas 22-23, se refere ao mimetizar, ao ritmo e a harmonia.

Na *Política*, além disso, Aristóteles se opõe à concepção de que a música deve ser destinada para o deleite. Segundo ele, o prazer é uma potencialidade da μουσική que sempre se atualiza, mas a sua utilização visando o prazer é meramente acidental (συμβαίνω).⁸⁸ O filósofo defende, em contraposição ao uso da música para o descanso e para o deleite, que a sua natureza (φύσις) é mais valiosa do que esse fim; dizendo em seguida que, de alguma maneira, a música contribui para a formação da disposição ética (ἦθος) e da alma (ψυχή).⁸⁹ Curiosamente, entretanto, nem o deleite, nem a contribuição edificante da música são tidas como o seu τέλος ou como o seu ἔργον. O termo usado pelo filósofo é χρήσιμος. O que está em questão, no que diz respeito ao prazer provocado pela música, não é a sua finalidade ou a sua função, mas sim a sua utilidade. Notoriamente, há uma diferença entre a função de algo, aquilo para o qual ele existe, e a utilidade que algo pode assumir. Na *Retórica*, os mitos são tidos como ótimos exemplos para serem usados no discurso político, esse é um uso χρήσιμος para ilustrar e persuadir o público.⁹⁰ Certamente é persuasivo ilustrar um discurso com passagens de mitos, embora essa utilidade não possa ser tomada enquanto a finalidade da confecção poética, pois tem como base uma intenção particular. Quando Aristóteles analisa o deleite musical, na *Política*, ele o faz colocando-o nos mesmos termos que o uso do mito para a persuasão. O prazer, a contribuição para o ἦθος e para a ψυχή, e a persuasão são utilidades que podem ser atribuídos aos objetos poéticos, sem dúvida, mas nenhum deles, a meu ver, pode ser tido enquanto a finalidade última da poesia.

Admitindo, então, que Aristóteles traça o surgimento da poesia enquanto um processo natural de desenvolvimento da capacidade de mimetizar por meio do ritmo e

⁸⁸ *Pol.* VIII, 1340a1-5.

⁸⁹ *Ibidem*, VIII, 1339b33-1340a10.

⁹⁰ *Ret.*, II-20, 1393b9-1394a18. O termo μῦθος não é citado diretamente, Racionero explica em nota que “el uso de λόγος para designar uma ‘fábula’ procede de una abreviatura de *lógos mythikós*. Según el comentarista de Homero, EUSTACIO, Ad Od. V 508 y Ad Il. XVII 855. Cuando ambos términos se distinguen *lógos* designa una narración, real o ficticia, y *mýthos* propriamente una fábula”. 1990, p.405. Os λόγοι é uma das espécies de exemplo persuasivo, juntamente com a parábola (*Ret.* II-20, 1393a24). Ao discorrer sobre o exemplo, Aristóteles cita as obras de Estesícoro e Esopo como ilustrações. Estesícoro foi um conhecido compositor de poemas líricos e Esopo um conhecido escritor de mitos populares, o que torna evidente a referência ao mito. Provavelmente por esse motivo todas as traduções consultadas vertem λόγοι por ‘fábula’, inclusive a de Racionero.

da harmonia; e que, como a teoria das causas evidencia, a finalidade dos entes não naturais está contida na causa da sua geração, é preciso admitir, portanto, que o que o poeta visa ao gerar a poesia não é outra coisa senão a própria ação de mimetizar com ritmo e harmonia, em outras palavras, a própria realização do mito. Isso significa dizer que o poeta não visa o seu público ao criar, o músico, o dançarino, o tragediógrafo, o escultor, enfim, todos os poetas não estariam preocupados em deleitar o seu ouvinte/espectador, nem em persuadi-los ou sequer ensiná-los algo; eles podem ter isso em vista ao criar, mas seriam causas acidentais, particularidades. Universalmente falando, todos os poetas, ao criar, tem por finalidade última mimetizar de modo ritmado e harmônico, afinal, esse é um processo natural da sua φύσις, como marca Aristóteles. A poesia, dessa maneira, tem por função a atualização da capacidade mimética do próprio poeta, não uma mimetização qualquer, mas por meio do ritmo e da harmonia. Os objetos poéticos, em contrapartida, apresentam diversas utilidades práticas, usados de exemplo em um discurso servem para persuadir a audiência, podem ser útil para o descanso e o deleite, para a aprendizagem, para edificar a alma e a disposição ética do espectador/ouvinte, etc.

SEGUNDO CAPÍTULO

O aprendizado proporcionado pela poesia

O que a poesia ensina? Essa será a questão de fundo que permeará esse capítulo. Que a mimesis poética é fonte de aprendizado Aristóteles diz explicitamente, uma das coisas não reveladas pelo autor é qual aprendizado ela proporciona. Por isso, o intuito dessa dissertação e o desse capítulo é o de levantar uma hipótese sobre qual seria, segundo Aristóteles, o aprendizado proporcionado ao espectador/ouvinte da poesia. O aprendizado em geral, de acordo com a teoria aristotélica, decorre a partir da percepção sensível; perceber é o primeiro passo para que o sujeito aprenda algo. Em termos gerais, para o autor, conhece-se algo porque somos capazes de aprender, e aprendemos algo a partir daquilo que nossos órgãos sensíveis, olhos, ouvido, pele, etc, são capazes de captar. Nessa primeira etapa de aquisição do conhecimento, temos, portanto, dois elementos, por assim dizer, indispensáveis para que o aprendizado em geral seja suscitado, a saber: a percepção sensível, i.e., a atualização de algum órgão sensível, e o objeto percebido. No caso dessa investigação, as mimesis poéticas assumem o papel do objeto a ser percebido. Uma vez que o primeiro capítulo dessa dissertação foi dedicado à compreensão das mimesis poéticas, onde procuramos distingui-la das demais espécies de mimesis, nosso próximo passo é o de elucidar a percepção sensível desse tipo específico de objeto e a sua contemplação.

I - A percepção do mito

Vimos no capítulo anterior que, com base na Poética, pode-se afirmar que a música, a pintura, a dança, a poesia, a escultura, e afins possuem em comum não apenas o fato de serem espécies do mesmo gênero, o gênero mimético, mas, sobretudo, que eles abarcam um mito (μύθος), e isso as particulariza enquanto uma espécie de mimesis poética. Podemos dizer, então, com base nas suposições levantadas no capítulo anterior, que o objeto a ser percebido pelo nosso sujeito é o mito. O que o sujeito percipiente desse tipo específico de objeto captará com seus órgãos sensíveis e que pode vir a ser causa de um aprendizado? Para que possamos cogitar alguma resposta à questão, se faz necessário compreender de que modo a percepção de um objeto poético se efetiva, i.e., o que significa ‘perceber’ o mito, visto que o aprendizado será fruto daquilo que se percebe. Veremos que a percepção do mito envolve a percepção das ações que o compõem, bem como, a percepção de qualidades morais presente em tais ações. Como Aristóteles não explicita qual é o tipo de relação que há entre a percepção do mito, a percepção das ações, e a percepção das qualidades morais, identificar a relação entre elas é a tarefa desse tópico.

Na teoria epistemológica desenvolvida por Aristóteles, a percepção sensível em geral é sempre acompanhada das afecções de dor (λύπη) e prazer (ἡδονή)⁹¹ como é também o caso da percepção do mito. A percepção do mito, porém, apresenta certa diferença da percepção em geral, conforme veremos. Vimos no primeiro capítulo que o mito é uma mimesis de ações (πρᾶξις),⁹² o que delimita o âmbito poético ao campo da moral, visto que, de acordo com a ética aristotélica, a ação concerne ao homem e não aos animais irracionais.⁹³ Isso significa que (i) Aristóteles caracteriza a mimesis poética enquanto a expressão de ações humanas, e conseqüentemente, (ii) para que um objeto seja classificado como poético é preciso que ele apresente ações de caráter ético (ἠθικός). Entretanto, segundo o filósofo, a moralidade somente pode ser percebida através da visão e da audição, nenhum outro órgão possui a capacidade de captar qualidades morais, como o tato e o paladar.⁹⁴ Como uma característica intrínseca do

⁹¹ *DA* II-2, 413b23.

⁹² *Poet.*, VIII, 1451a31.

⁹³ *EN*, VI, 1139a23 e *EE*, II, 1224b28-29.

⁹⁴ *Pol.* VIII, 1340a29-30.

mito é a sua qualidade moral, e a qualidade moral será percebida apenas pela visão e pela audição, conclui-se, a percepção do mito se dará unicamente através da visão e da audição. Com isso, Aristóteles reduz a possibilidade de se ‘perceber’ (αἰσθησις) o mito à visão e à audição, o que, em termos epistemológicos, não difere da percepção dos demais tipos de objeto; algumas qualidades sensíveis dos objetos em geral são percebidas não por todos os órgãos, mas sim por algum ou alguns deles, como o sabor, por exemplo, que é percebido unicamente pela língua, único órgão com função sensorial gustativa, ou o formato do objeto, que pode ser percebido tanto pela visão quanto pelo tato, pois, seja ao ver seja ao tocar, podemos identificar se o objeto é redondo ou retangular e tal qualidade não pode ser percebida pela audição, por exemplo.

A diferença da percepção do mito para a percepção de outro objeto qualquer ganha relevo com a afirmação do autor de que nem todos os que estão diante de uma imagem poética, como uma pintura, conseguem perceber (αἰσθησις) a qualidade ética que ela apresenta.⁹⁵ Ora, se a percepção de um objeto poético não decorre da simples atualização da visão - pois, se assim o fosse, bastaria estar diante da imagem e ter um bom funcionamento dos olhos para perceber tal qualidade -, então a percepção visual de um objeto poético, em alguma medida, difere da percepção sensível. Donde se pode questionar se ocorre o mesmo com os objetos sonoros; ou tal qualidade será percebida por todos os que ouvem o mito? Se sim, talvez possamos afirmar que, para o autor, a audição seria o modo mais eficaz de transmissão do mito, visto que desse modo haveria a percepção completa das qualidades da ação apresentada por esse objeto. Além disso, por que Aristóteles, ao mencionar o aprendizado decorrente da percepção de um objeto poético se refere especificamente à qualidade moral, afinal, qual é a importância de se perceber essa qualidade do objeto poético?

É preciso notar que, embora a percepção do mito esteja relacionada à percepção de qualidades morais, o filósofo não deixa claro qual é a exata relação existente entre a qualidade moral e o conhecimento gerado pela poesia. Como o objetivo dessa investigação é o de tentar identificar o conhecimento gerado pelo mito, sendo que Aristóteles assume que o conhecimento é gerado a partir de dados capturados pela percepção sensível, e, além disso, ele menciona exatamente a qualidade moral ao abordar o conhecimento gerado por um objeto poético sem, entretanto, explicar a relação entre eles, precisamos, então, elucidar qual é a relação dessa qualidade do objeto

⁹⁵ *Pol.* VIII, 1340a33.

poético com o conhecimento proporcionado ao sujeito percipiente do mito. Mas, ao quê exatamente Aristóteles se refere ao mencionar uma qualidade moral presente em uma imagem poética e na música? O espectador/ouvinte do mito, como vimos no capítulo anterior, estará percebendo visual e/ou auditivamente ações que já são, por si só, éticas, mas, além disso, em tais ações se revelam também afecções e disposições éticas. A qualidade moral que ele se refere estará perceptível a partir da própria ação exposta pelo mito ou seria a partir das afecções ou das disposições éticas que permeiam as ações? Vimos anteriormente que o mito pode exibir ações sem que, necessariamente, apresente disposições éticas, como é o caso das pinturas de Zeuxis, p.ex.; há, pois, certa independência entre esses elementos. Donde surge a questão de se essa qualidade moral que Aristóteles se refere estará presente no mito ainda que este seja desprovido de afecções e disposições ou se seria revelado precisamente por um desses componentes. Partindo do princípio de que a qualidade moral estará inevitavelmente presente nas ações retratadas pelo mito, e que a percepção do mito certamente envolve a percepção dessas ações, o problema que surge é o de identificar se a qualidade moral será revelada pela própria ação, ou por meio das afecções e/ou das disposições éticas presente em tais ações.

A problemática da relação entre a qualidade moral e as ações pode ser mais bem evidenciada a partir dos dois exemplos hipotéticos a seguir: considerando que a percepção da qualidade ética seja necessária para a percepção do mito, a teoria de Aristóteles no que diz respeito à percepção do objeto poético pode ser a de que (i) o sujeito não percebe a qualidade moral e, por isso, lhe escapa a percepção da própria ação o que, por consequência, o faz não perceber o mito. Nesse caso, o sujeito diante da imagem poética veria seres humanos realizando algum tipo de atividade, mas não visualizaria tal atividade enquanto uma ação ética, e por ser a ação ética o elemento, digamos assim, principal do mito (uma vez que o mito é necessariamente a expressão de ações éticas), poderíamos dizer que esse sujeito não estaria percebendo o mito. Aqui, a percepção da qualidade moral perfaz a percepção da ação ética apresentada pelo mito.

Façamos uma analogia a fim de ilustrar esse caso. Digamos que um brasileiro está diante de um quadro negro no qual há uma palavra escrita em hiragana, um alfabeto japonês. No caso de o brasileiro desconhecer completamente tal alfabeto, ele estará diante da palavra, mas não identifica que aqueles traços captados por seus olhos são, na verdade, uma palavra. O brasileiro, desse modo, está diante de uma palavra, mas,

literalmente, aquilo que ele enxerga são apenas traços, imagens que ele não reconhece enquanto letras e sílabas e, portanto, não se figuram diante dos seus olhos enquanto uma palavra. Não se pode dizer, pois, que esse sujeito está tendo a percepção visual de uma palavra.⁹⁶ Do mesmo modo, o sujeito percipiente do mito que não visualize aquela figura que está diante dos seus olhos enquanto uma ação ética (que, na analogia, seria a palavra japonesa para o brasileiro em questão), não teria a percepção visual do mito. E sem a percepção do mito, este jamais proporcionaria um conhecimento ao sujeito. Nesse caso, se não houver a percepção da qualidade moral apresentada pela ação, jamais decorrerá o conhecimento proporcionado pelo mito, uma vez que tal ação não será percebida. O sujeito pode até aprender algo a partir da visualização da imagem, mas esse não seria o aprendizado característico da poesia. Se assim o for, teremos que concluir que Aristóteles estaria estabelecendo uma relação de identidade entre a percepção da qualidade moral e a percepção da ação ética, i.e., perceber a qualidade moral seria em si mesmo perceber a ação ética.

A não percepção da qualidade moral também pode ocasionar a seguinte situação: (ii) o sujeito não percebe a qualidade moral embora perceba a ação ética, mas, ainda assim, ele não estaria percebendo o mito. Ter-se-á de admitir que esse sujeito diante da imagem poética vê seres humanos envolvidos em algum contexto moral, veria, portanto, a ação ali retratada, mas, ainda que possua olhos completamente saudáveis, não teria a percepção do mito. Nesse caso, Aristóteles estaria associando diretamente a percepção do mito não à percepção da ação, mas sim à percepção da qualidade moral presente nas ações, sendo que a percepção da qualidade moral não teria uma interferência relevante para a percepção da ação ética. Continuando com o exemplo do brasileiro, diríamos agora que ele está diante de uma palavra escrita em um idioma compreensível, mas a

⁹⁶ Na *Poética*, Aristóteles menciona a necessidade de um reconhecimento do objeto representado na imagem para que este, o objeto representado, possa provocar prazer no sujeito percipiente. A afirmação surge no momento em que o autor está discorrendo sobre o aprendizado provocado por meio das mimesis visuais em geral, não apenas a mimesis poética; aprender, diz, é prazeroso para todos, ainda que em graus diferentes e, se o sujeito percipiente nunca tiver visto aquele objeto que se apresenta na imagem diante dos seus olhos, a imagem pode provocar prazer, não um prazer decorrente do aprendizado, e sim de outros elementos que a compõem, como a cor. Analisaremos esse trecho adiante, mas, por ora, vale mencionar que esse trecho permite cogitarmos que o reconhecimento daquilo que se figura em uma imagem é necessário para o surgimento do aprendizado, por ser, antes disso, necessário para que a própria percepção sensível do objeto se efetive, como tento ilustrar no exemplo aqui desenvolvido.

palavra escrita no quadro é desconhecida. O brasileiro, portanto, reconhece que se trata de uma palavra, embora não saiba o seu significado. Como os traços que estão diante dos seus olhos perfazem uma imagem conhecida, a que ele reconhece como sendo a de letras, a percepção que ele está tendo é a de uma palavra.⁹⁷ O mito, todavia, é um objeto composto por mais elementos do que unicamente a ação (que seria, no exemplo do brasileiro, a junção das sílabas, i.e., a própria palavra escrita), de modo que a sua percepção pode requerer também a percepção desses outros elementos que o compõem, como a percepção de disposições éticas, p.ex.

Não pretendo esgotar as possibilidades de situações possíveis que a não percepção da qualidade moral pode acarretar. Os casos tem apenas o intuito de expor o problema referido suscitado pela teoria aristotélica. Em ambas as situações, inclusive, tomou-se como pressuposto que a percepção da qualidade moral era necessária para a percepção do mito; ocorre que além de investigar qual é a relação entre essa percepção, a da ação e a do mito, é preciso também elucidar qual é o papel desempenhado pela percepção da qualidade moral presente nos objetos poéticos, ela é realmente necessária para a efetivação da percepção do mito? Analisemos.

i. A percepção do êthos e a percepção da praxis

A fonte textual que comumente é usada para se extrair algumas considerações sobre o aprendizado proveniente das mimesis em geral é a célebre passagem da Poética que segue:

Das coisas que olhamos com aflição, as imagens (εἰκόνας), (mesmo) as mais exatas possíveis, contemplamos (θεωροῦντες) com prazer, por exemplo, a configuração aparente (μορφῶς) das feras mais sórdidas e dos cadáveres. A causa disto é que aprender é prazeroso não apenas para os filósofos, mas também, e de modo semelhante, para os outros, ainda que participem disso em menor grau. Por isso comprazem-se olhando as imagens, porque ocorre que, ao contemplá-las (θεωροῦντας), aprendem e montam silogismos (συλλογίζεσθαι) do que é cada coisa, por exemplo, que este é aquele, visto que se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é o objeto mimético

⁹⁷ Por ser uma faculdade discriminatória, não cabe à percepção o reconhecimento das proposições, essa operação será realizada pela razão. A percepção discrimina as qualidades sensíveis dos objetos, como a cor de Sócrates, o doce e o amargo, o quente e o frio, e, ao que indica a *Política*, também apreende o ἦθος do agente. A identificação do conteúdo e do significado das qualidades sensíveis captadas pela percepção, entretanto, é uma operação racional.

(μίμημα) que provocará prazer, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo.⁹⁸

Tradicionalmente, costumam se valer desse fragmento para explicar de que modo o espectador de uma mimesis aprende algo. Entretanto, como vimos no capítulo anterior, a mimesis poética se caracteriza por ser uma mimesis, sobretudo, de *πρᾶξις*, sendo que animais irracionais estão fora do campo de atuação da ação. Os exemplos fornecidos por Aristóteles no recorte acima são o de um animal repugnante e o de um cadáver,⁹⁹ o primeiro, não produz *πρᾶξις*, e o segundo, ainda que se trate de um cadáver humano, seria considerado por Aristóteles um homem, mas apenas por homonímia, visto se tratar de um corpo inanimado.¹⁰⁰ Ora, onde estaria o requisito primordial de uma imagem poética, a *πρᾶξις*, nos exemplos do capítulo IV? A imagem que retrate apenas o cadáver ou uma fera, apenas isso e sem mais, sem nenhum contexto que os envolva, me soa levemente próxima de imagens tais as que encontramos em atlas de anatomia, na qual nada há além dos corpos dos animais e a exposição dos seus órgãos, e que, em termos aristotélicos, são nada poéticas. Aristóteles distingue a tarefa própria do poeta e o que é acidentalmente atribuído a ele, mas que, na verdade, habita o território de outra técnica, como é o caso do conhecimento anatômico dos animais figurado nas imagens, próprio da medicina,¹⁰¹ e o caso da boa execução da imagem, mencionado no fragmento acima, próprio da técnica da pintura. Os exemplos do capítulo IV, desse modo, não soam exemplos de imagens poéticas. Embora seja perfeitamente concebível que uma imagem poética apresente figuras dignas de estudos anatômicos, e assim voltaríamos ao ponto inicial não fosse uma coisa: isso mostra que o que está em questão aqui não é se a

⁹⁸ *Poet.* IV, 1448b10-19. Do original: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος: ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

⁹⁹ Yebra traduz ἀτιμοτάτων por 'animal repugnante'. ἀτιμοτάτων, da raiz ἄτιμος, é o mesmo termo encontrado, p.ex., em *As Partes dos Animais (De Incessu Animalium)* e se refere a animais irracionais (IA I-5, 645a12), assim como, consensualmente, é o caso da *Poética*, enquanto νεκρῶν significa um corpo morto, um cadáver.

¹⁰⁰ Nas *Categorias*, Aristóteles deixa claro que “são ditos homônimos os itens cujo o nome apenas é comum, mas a definição da substância correspondente ao nome é diferente” (1a1-2).

¹⁰¹ *Poet.* XXV, 1460b14-20.

imagem é ou deixa de ser poética, visto que uma imagem poética pode figurar uma ação na qual os corpos e membros estejam dispostos de tal modo que permita o estudo do objeto figurado. O ponto, então, não é o tipo de imagem, mas o tipo de olhar que se lança sobre ela.

Consideremos uma pintura na qual está figurado um cadáver humano que possibilite ao espectador analisar com clareza a μορφή do corpo, i.e., a forma que o corpo adquire a partir da organização dos membros externos (mãos, braços, perna, tronco superior e inferior, etc) e dos órgãos internos. Digamos que seja possível observar o corpo externa e internamente. Nesse caso, seria possível observar o lugar e o formato dos órgãos que constituem o corpo humano, além de ser possível identificar também o formato e a cor de cada um desses órgãos. Esse é o destaque da imagem, os órgãos internos do corpo humano. Trata-se de uma imagem fidedigna, como os desenhos de anatomia de Da Vinci. Essa imagem permite que o espectador possa compreender que isto, visto na pintura, é aquilo, o corpo humano.¹⁰² Para isso, assegura Aristóteles, o espectador do cadáver precisa fixar sua atenção no objeto mimético (μίμημα) que está efetivado por meio da imagem, ou seja, no cadáver. Isso significa que a atenção do espectador está voltada unicamente para a configuração aparente do corpo, sua μορφή.

A partir da observação da configuração aparente do cadáver, como sugere o fragmento acima, surge a relação inferencial daquilo que se viu na imagem (no caso do nosso exemplo, a organização dos membros externos e internos) com aquilo que já se conhece (relacionar que todos esses membros constituem o seu corpo e o corpo dos demais da sua espécie). Nesse caso, portanto, o aprendizado que o espectador terá diz respeito à constituição do corpo do ser humano; e como a todos é prazeroso aprender, nosso espectador se deleitará depois de compreender tais detalhes sobre a estrutura do corpo humano. Segundo o trecho acima, se o espectador sentir prazer a partir da observação de qualquer outra coisa que não seja fruto da observação do que foi fonte do seu aprendizado (no caso, a μορφή do corpo humano e dos órgãos internos que o compõe), o seu prazer será de qualquer outra ordem que não o mimético. Ou seja, no caso da imagem estar pintada, o espectador não deve fixar seu olhar nos contrastes, tonalidades e matizes das cores do quadro, ou nos seus efeitos de luz e sombra, nem no sombreado dos contornos, tampouco no movimento que as pinceladas podem

¹⁰² Discorrerei melhor sobre o silogismo no tópico sobre o aprendizado do mito.

proporcionar à imagem, enfim, em nenhuma dessas características que a pintura possa apresentar. O espectador pode sentir prazer da observação delas, mas esse prazer não decorre da observação do objeto mimetizado (o corpo, membros e órgãos), decorre da admiração da técnica da pintura, como a habilidade do pintor em manusear os pincéis e de brincar com as cores das tintas. Se aquele que observa a imagem detém sua atenção na configuração aparente dos corpos ali figurados, ele possivelmente aprenderá sobre a estrutura dos corpos observados, esse conhecimento, como diz o filósofo, pertence à técnica da medicina. Mas, o que o espectador da poesia deve observar então?

Vejamos um trecho da *Política* no qual Aristóteles discorre sobre imagens e que, de certo modo, complementa o que foi dito na *Poética*. Nela, o filósofo está explicitamente discorrendo sobre imagens poéticas, por isso, contrastá-la com o recorte da *Poética* ajudará a perceber a nuance do que deve prender a atenção do espectador do mito:

Por exemplo, se alguém se deleita contemplando (θεώμενος) a imagem (εικόνα) de algo (τινός) não por outro motivo senão pela própria configuração aparente (μορφήν αὐτήν), também é necessário para ele ser prazerosa a contemplação daquela mesma coisa (αὐτοῦ ἐκείνου) cuja imagem ele contempla. E ocorre que nos demais objetos sensíveis não subsistem similitudes (ὁμοίωμα) das disposições éticas (ἤθειςιν), como nos objetos do tato e nos do paladar, mas nos objetos da visão sutilmente (pois existem contornos (σχήματα) de tais qualidades, mas em pouca medida; nem todos os homens compartilham deste tipo de percepção (αἰσθητῶν); ademais, essas coisas não são similitudes de disposições éticas, mas, antes, os contornos e cores são signos (σημεῖα) das disposições éticas. E essas coisas (ταῦτα) são marcas (ἐπίσημα) nas afecções (πάθειςιν). Mas, na medida em que há uma diferença no que concerne à contemplação dessas coisas, é preciso que os jovens não contemplem as obras de Pausón, mas as de Polignoto ou de algum outro compositor de pinturas (γραφῆων) ou estátuas (ἀγαλματοποιῶν) que seja ético (ἠθικός).¹⁰³

¹⁰³ *Pol.*1340a25-39. As traduções da *Política* são de nossa autoria, trata-se de adaptações realizadas a partir da versão em espanhol, publicada pela Gredos, e cotejadas com o original grego. Do original: “οἷον εἶ τις χαίρει τὴν εἰκόνα τινός θεώμενος μὴ δι’ ἄλλην αἰτίαν ἀλλὰ διὰ τὴν μορφήν αὐτήν, ἀναγκαῖον τούτῳ καὶ αὐτοῦ ἐκείνου τὴν θεωρίαν, οὗ τὴν εἰκόνα θεωρεῖ, ἠδεῖαν εἶναι. συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μὴδὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἤθειςιν, οἷον ἐν τοῖς ἀπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ’ ἐν τοῖς ὀρατοῖς ἠρέμα (σχήματα γὰρ ἔστι τοιαῦτα, ἀλλ’ ἐπὶ μικρόν, κοὺ πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν: ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἠθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γινόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἠθῶν, καὶ ταῦτ’ ἐστὶν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθειςιν: οὐ μὴν ἀλλ’ ὅσον διαφέρει καὶ περὶ τὴν τούτων θεωρίαν, δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου κᾶν εἶ τις ἄλλος τῶν γραφῆων ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἐστὶν ἠθικός) .”

Aristóteles menciona que algumas imagens são signos de disposições éticas (ἦθος). Algumas imagens, não todas. Essa mesma ideia aparece na *Poética*, como vimos no capítulo anterior. Vimos que, para o filósofo, as pinturas de Zeuxis não proporcionam a visualização da disposição ética do personagem figurado,¹⁰⁴ isso significa que não era perceptível a intenção do personagem ao praticar a ação retratada, o ἦθος que falta, nesse caso, era o do herói. Isso não significa dizer que os quadros de Zeuxis eram desprovidos de πράξις, Aristóteles em momento algum sugere isso, ao contrário, Zeuxis é citado como exemplo de um pintor que, do mesmo modo que muitos tragediógrafos, elaboravam o mito com ação, mas sem expor a disposição ética do personagem. Por haver uma ação em seus quadros, como vimos, o aspecto ético permanece salvaguardado, pois, ainda que o espectador não tenha elementos para julgar se a ação do herói é correta ou não, ele pode qualificar eticamente a ação. Não é o caso, pelo visto, das pinturas de Pausón e Polignoto, que, segundo Aristóteles, tornavam perceptível tais disposições.¹⁰⁵

A presença do ἦθος em uma imagem, seja uma pintura ou uma escultura, entretanto, como indica o fragmento acima, não garante a percepção por todos aqueles que estiverem diante da imagem. A negação existencial da percepção das qualidades morais acarreta algumas conclusões e, com elas, algumas questões, a saber: considerando que ‘nem todo aquele que esteja diante da imagem visualizará as qualidades morais’, temos que (i) a percepção referida pelo filósofo não pode ser a percepção sensível enquanto a pura atividade da visão, pois dessa maneira todos aqueles que possuem olhos não defeituosos as perceberiam. Visto que não se trata da percepção enquanto atualização da visão, segue-se que (ii) olhar para os contornos e cores que são signos de qualidades morais, não garante a percepção de tais qualidades, ou seja, mesmo que o observador detenha a sua atenção nos contornos e cores da imagem, esse tipo de percepção pode não se efetivar. Dessas considerações surgem as seguintes questões: é possível falar em requisitos para a atualização desse tipo de percepção? Se sim, quais seriam as condições para que ela se efetive?

¹⁰⁴ *Poet.* VI, 1450a25-28.

¹⁰⁵ A relação entre o ἦθος do poeta com o ἦθος que ele expressará em suas obras também aparece na *Poética* (4, 1448b24-27).

Observe que, no caso das imagens que possuem uma qualidade moral, serão os contornos e as cores o que simbolizará as disposições éticas. No exemplo do cadáver, entretanto, Aristóteles diz que: ‘se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é o objeto mimético (μίμημα) que provocará prazer, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo’.¹⁰⁶ Isso significa que, não conhecendo o objeto mimetizado, o espectador sentirá prazer a partir daquilo que detém a sua atenção, o colorido da imagem ou qualquer outro aspecto presente nela. O espectador nesse caso não estaria, portanto, observando o objeto mimetizado por meio da imagem. Ocorre que a imagem nada mais é do que a junção das cores (χρῶμα) e dos contornos (σχῆμα). Há que se ressaltar que enquanto observar o colorido da imagem, segundo a Poética, é desviar a atenção do objeto mimetizado, a cor passa a ser na Política um dos elementos, digamos assim, que deve ser observado.

Para o espectador do cadáver, o que importa na imagem é observar a μορφή daquilo que está expresso diante dos seus olhos.¹⁰⁷ O motivo é que alguém se dedica a contemplar a configuração aparente de algo figurado em uma imagem, isso significa que a visão do corpo natural desse algo é agradável para ele.¹⁰⁸ Sendo assim, é a configuração aparente do objeto mimetizado o que ganha destaque para esse tipo de espectador, i.e., a percepção da μορφή do objeto mimetizado. A χρῶμα e o σχῆμα que perfazem a imagem, portanto, são ignorados. O espectador do mito, por outro lado, deve observar as cores e os contornos. Nesse caso, o que deve ser observado não é mais a μορφή do objeto mimetizado, como é o caso do espectador do cadáver e das feras, mas sim as cores e os contornos que perfazem a imagem, pois eles são os símbolos (σημεῖον) das disposições morais. Aqui repousa a sutileza da presença da disposição ética nas pinturas e esculturas. É necessário analisar as cores e os contornos, mas, sobretudo, é preciso percebê-los enquanto signo das disposições morais. Por esse motivo não basta estar diante da imagem para perceber a qualidade moral que ela apresenta, é preciso compreender que as cores e os contornos abarcam um significado moral na imagem poética. Esse, a meu ver, é o primeiro requisito para que a percepção dessas qualidades se efetive. O segundo requisito é o reconhecimento do σημεῖον.

¹⁰⁶ *Poet.* IV, 1448b17-19. Do original: ἐπεὶ ἂν μὴ τύχη προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

¹⁰⁷ *Poet.* IV, 1448b10.

¹⁰⁸ *Pol.*1340a25-27.

Aristóteles fala de um ‘reconhecimento’ do espectador da imagem do cadáver; este delongará a sua visão no objeto mimetizado caso já tenha visto aquele mesmo objeto no seu cotidiano, como dito há pouco. Se o espectador não conhece aquilo que está figurado diante dele, outros aspectos da imagem, como a habilidade do pintor ou do escultor, por exemplo, chamará sua atenção, não o objeto mimetizado. Parece que algo semelhante ocorre com o espectador do mito. Como o espectador da imagem poética estará diante de signos de qualidades morais, para que ele se detenha nas cores e nos contornos e identifique essas qualidades, é preciso que o espectador as reconheça. Se o espectador não reconhece os signos, ele não se deterá a eles, mas a qualquer outra coisa presente na imagem, como até mesmo na admiração do colorido dela. A cor, nesse caso, não será entendida enquanto um signo de qualidade moral, mas apenas enquanto algo agradável. Para perceber a qualidade moral da imagem poética, portanto, o espectador precisa, além de perceber a cor enquanto um signo, ter certo conhecimento do ἦθος, das disposições éticas. Esse conhecimento, todavia, não deve ser entendido no sentido rigoroso do termo.

Assim como no caso do cadáver, o espectador precisa apenas já ter visto aquilo que observa, no caso do mito, dessa maneira, ele precisa já ter visto em seu cotidiano essas mesmas disposições que agora se apresentam na imagem diante dele para que possa reconhecê-las. Como vimos no capítulo anterior, Aristóteles esclarece na *Poética* que “por disposição ética chamo aquilo segundo o que atribuímos certas qualificações àqueles que agem”,¹⁰⁹ e isso porque ela revela a intenção do personagem ao praticar a ação retratada, o que ele está buscando ou evitando ao realizar a ação,¹¹⁰ i.e., os motivos que o levaram a agir, se o herói agiu guiado por suas emoções, seus desejos, sua razão ou por algum conflito entre eles. Não se trata, portanto, de o espectador já ter realizado ou presenciado a mesma ação e situação que está retratada no mito, ele não precisa ter experienciado algo tal qual o que visualiza na imagem, tampouco ser letrado em questões éticas, o que ele precisa é reconhecer a disposição ética do personagem, i.e., já ter observado essa mesma disposição (e não a mesma exata ação) previamente.

Aristóteles menciona no recorte acima que nem todos os homens tem esse tipo de percepção. Isso significa que, para algumas pessoas, o reconhecimento das

¹⁰⁹ *Poet.*, VI, 1450a5-6. Do original: ([λέγω] τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιῶς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας).

¹¹⁰ *Ibidem.* VI,1450b9.

disposições éticas na imagem poética, a partir dos signos presentes nos contornos e nas cores que a perfazem, decorre de modo espontâneo e natural. Essas pessoas olham para a imagem poética e, naturalmente, têm essa percepção. O que se faz compreensível, visto que (i) o deleite da observação da μορφή de algo por meio da imagem (εἰκόv), ocorre porque necessariamente o espectador sente prazer ao ver esse algo diante dele enquanto um corpo natural,¹¹¹ e que, (ii) a visão prévia daquilo que está sendo observado na imagem é necessária para o reconhecimento do objeto mimetizado,¹¹² então, o espectador que se detém na imagem e que efetiva o reconhecimento do que observa o faz porque a observação daquilo já era prazerosa para ele antes mesmo de vê-lo na imagem. Cada espectador de uma imagem, concluímos, repousará o seu olhar no objeto retratado que lhe apraz. Talvez o mesmo ocorra com a observação dos contornos e cores e o reconhecimento do signo de disposição ética. O espectador que observa esses signos fora do mito, e se deleita com isso, certamente analisará os signos apresentados nas pinturas e esculturas natural e espontaneamente, sendo desnecessário que lhe ensinem a fazer isso. Há que se ressaltar, todavia, que tal percepção depende menos do papel realizado pelo órgão sensível, o olho, e, por isso, nem todos aqueles que estão diante da imagem poética percebe a qualidade mencionada. Não se trata, de fato, da simples atualização da visão, pois em ambos os casos, tanto aquele que tem a percepção da qualidade moral presente na imagem quanto aquele que não a vê, percebem visualmente as cores e os contornos que estão diante deles; os homens que não tem esse tipo de percepção, não deixam de perceber a imagem diante dos seus olhos, tampouco as cores e os contornos que a perfazem. E, visto que é desta maneira, pode-se cogitar que o espectador que não perceba naturalmente as cores enquanto signos, e/ou que não conheça as disposições para que possa reconhecê-las na imagem poética, pode, uma vez de posse de tais informações (de que as cores e os contornos de uma imagem poética expressam qualidades morais e de que é possível observar tais qualidades no seu cotidiano), passar a ter esse tipo de percepção visual. Se assim for, teríamos que admitir que esse tipo de percepção pode vir a ser adquirida.

Agora, visto que o εἰκόv não se reduz a pinturas e esculturas, como vimos no capítulo anterior, mas abrange também a dança e as artes encenadas, por exemplo, e embora Aristóteles não os mencione diretamente como o faz com as obras dos pintores

¹¹¹ *Pol.* VIII, 1340a25-27.

¹¹² *Poet.* IV, 1448b17-19.

e escultores, vale notar que ele se refere às imagens em geral, aos “objetos da visão”¹¹³ ao descrever os contornos e cores enquanto os elementos que são signos de disposição moral. De modo que será a partir desses mesmos elementos que o observador dos objetos poéticos visuais em geral conseguirá ter a percepção das qualidades morais presente no mito. Afinal, a imagem poética, estática como em uma pintura ou em movimento tal em uma dança, é capaz de expressar ἦθος,¹¹⁴ ainda que, como mostra a *Política*, a sua expressão nos objetos visuais em geral seja algo sutil.

No caso dos objetos audíveis a situação é diferente. Na *Política*, depois de discorrer sobre a imagem, e mencionar que é possível encontrar em algumas delas elementos que são signos de qualidades morais, em sequência, Aristóteles diz:

Por outro lado, nas melodias (μέλειςιν) em si (αὐτοῖς) há objetos miméticos (μιμήματα) das disposições éticas (τῶν ἠθῶν); e isso é evidente, pois a natureza (φύσις) das variações harmônicas (ἁρμονιῶν) difere desde a sua origem, de modo que os ouvintes são afetados de maneira distinta e não possuem a mesma disposição com relação a cada uma delas. Em relação a alguns, se sentem mais tristes e mais graves, como diante do chamado mixolídio; ante outros, seu pensamento (διάνοιαν) fica mais lânguido, como diante dos relaxados, e, em outros casos, com um estado de ânimo intermediário e recolhido, como parece fazer o modo dório unicamente, e o modo frígio inspira o entusiasmo. (...) Do mesmo modo se passa com o ritmo (ῥυθμούς) (alguns possuem qualidade amena; outros agitado, e desses, alguns tem movimentos vulgares, e outros mais dignos). Dessas considerações, com efeito, resulta evidente que a música (μουσική) é capaz (δύναται) de imprimir (παρασκευάζειν) uma certa qualidade ética na alma (τῆς ψυχῆς ἦθος), e se tem essa capacidade é evidente que se deve dar aos jovens uma educação musical.¹¹⁵

Na música, o filósofo identifica os meios miméticos, a harmonia e o ritmo, como os elementos que serão símiles de qualidades morais. Essa é a primeira diferença que os

¹¹³ *Pol.*, VIII, 1340a25-39.

¹¹⁴ *Poet.* I, 1447a26-29.

¹¹⁵ *Pol.* VIII, 1340a39-1340b14. Do original: “ἐν δὲ τοῖς μέλεισιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν (καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν: εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεσθηκώτως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεσθηκώτως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνῃ τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικὸς δ' ἢ φρυγιστὶ. (...). τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς (οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρως ἔχουσι τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρως) . ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους.”

objetos sonoros apresentam dos objetos visuais. Enquanto a imagem, que é um meio mimético, possui contornos e cores como elementos que podem ou não significar as disposições éticas, e por isso em algumas imagens essas disposições não se farão presente, no caso da música, a harmonia e o ritmo são os meios miméticos e eles próprios indicarão as qualidades morais. Isso significa que um pintor pode realizar um quadro sem significar disposições éticas, mas, segundo Aristóteles, um músico não. Na música, seja puramente vocalizada, ou realizada com instrumentos e voz, haverá ritmo, harmonia, ou ambos, e necessariamente haverá também a presença de disposições morais.¹¹⁶

Assim como as imagens, entretanto, nem toda harmonia e nem todo ritmo possuem um uso poético, o próprio filósofo se dedica a estudar esses meios na Retórica tendo em vista o seu uso fora do contexto poético, como em uma assembleia, por exemplo. A fala, vale ressaltar, terá sempre ritmo e harmonia. A voz não apenas tem a possibilidade de ser ritmada e harmônica, ela necessariamente a será, pois a principal característica da voz são os tons de grave e o de agudo,¹¹⁷ e, uma vez que a harmonia é o resultado do equilíbrio entre esses sons e o ritmo é a marcação do tempo daquilo que fora pronunciado, esses dois meios miméticos estarão presente nas manifestações da voz.¹¹⁸ Visto que a harmonia e o ritmo são eles mesmos a expressão de uma disposição ética, conseqüentemente, tais disposições não se restringem à música, elas estarão presentes em todo e qualquer objeto acústico que seja harmônico e ritmado. No caso da música, todavia, por ser uma composição na qual há ritmo e harmonia proveniente dos instrumentos e também da voz do cantor, a disposição ética estará fortemente presente.

Da tese de que o ritmo e a harmonia são expressões das disposições éticas brotam, ainda, duas conseqüências no âmbito da poesia, a saber: (i) a escolha do personagem em realizar tal ou tal ação será perceptível independente das palavras (λόγος) enunciadas pela personagem do mito, independente, portanto, do discurso proferido por ele. Não significa que a personagem do mito não relate a causa pela qual ela realiza a ação, pode ser que o faça, mas, caso o mito seja transmitido oralmente, seja na voz do ator que encena as ações, seja na voz do cantor ou daquele que as narra, a

¹¹⁶ A μουσική grega é característica por ser uma composição com ritmo, harmonia e logos, o que significa que, por necessariamente conter palavras, sempre haverá a presença do canto.

¹¹⁷ HA, IV, 536b10.

¹¹⁸ Ret III-8.

disposição ética da personagem será perceptível não por aquilo que o personagem diz, mas sim por meio do ritmo e da harmonia empregada na voz do cantor, do ator, enfim, daquele que profere o mito. Ilustrativamente, é como dizer que o ouvinte terá certa noção do ἦθος de Medéia de acordo com o ritmo e com a harmonia empregada na voz de quem vivifica o seu argumento. Quando Jasão indaga o motivo que a levou a matar seus dois filhos, por exemplo, ela responde “- Para que sofras”.¹¹⁹ A disposição ética de Medéia, entretanto, dependerá do modo como tal frase será lida. Se aquele que lê a resposta da heroína o fizer com a voz grave em um tom alto (o que perfaz a harmonia do que é dito) e proferir a frase com um espaçamento curto entre as palavras (o que caracteriza o ritmo do discurso), ter-se-á uma Medéia que responde a Jasão com a fala encorpada, vigorosa e o faz prontamente, uma Medéia raivosa e descontrolada, portanto; mas se a resposta for lida com a voz grave em um tom nem alto nem baixo e com espaçamento médio entre as palavras, ter-se-á uma Medéia serena e controlada. Aristóteles coloca, assim, o argumento proferido, i.e., aquilo que se diz, em segundo plano no que diz respeito à percepção da disposição ética. Embora o conteúdo do argumento não possa ser ignorado pelo espectador/ouvinte, como veremos, o importante para que a percepção da disposição ética se efetive auditivamente é a percepção do ritmo e da harmonia empregado na voz daquele que torna as ações do mito perceptível.

Como a percepção do ἦθος se dará de modo independente da compreensão do λόγος, i.e., das palavras que estão sendo ditas, então (ii) o ouvinte terá a percepção da disposição moral dos personagens envolvidos na trama do mito sem que precise necessariamente compreender o que está sendo dito. O mito pode ser transmitido em um dialeto que o ouvinte não compreenda, ou, ainda que conheça o dialeto, ele pode desconhecer as palavras pronunciadas, todavia, esse desconhecimento não ocasionaria a não percepção das disposições éticas. Não se segue, porém, que o ouvinte do mito possa ignorar os argumentos presentes na trama. O ἦθος é uma das duas causas naturais da ação, a outra é a διανοιά, i.e., o pensamento.¹²⁰ O pensamento é precisamente “tudo quanto dizem os personagens para demonstrar algo e para declarar seu parecer”.¹²¹ Será com base no ἦθος da personagem, juntamente com a διανοιά, que o público poderá

¹¹⁹ *Med.* I.1398.

¹²⁰ *Poet.* VI, 1450a2-3.

¹²¹ *Ibidem.* VI, 1450a7-8. Do original: διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην).

distinguir o tipo da ação realizada e qualificá-la.¹²² Desse modo, o ouvinte deve sim se ater ao que é pronunciado pelas personagens sob a pena de não apreender a ação retratada pelo mito. Caso a audiência efetive apenas a percepção da disposição ética ou apenas a percepção daquilo que é expresso por meio das palavras pronunciadas, ele não terá a percepção completa, digamos assim, da ação retratada no mito, visto que uma das causas da ação não será abarcada. Essa dissociação da percepção do ἦθος e a percepção do λόγος, todavia, realça dois aspectos importantes para essa investigação, primeiro, identificamos o limite do papel exercido pela percepção da disposição ética, pois a dissociação evidencia que ela é causa necessária, embora não seja causa suficiente para a percepção da ação presente no μῦθος, é preciso também se ater à διανοίᾳ, ao pensamento dos heróis envolvidos na trama do mito.

Segundo, podemos compreender o que significa, para Aristóteles, perceber a ação. Considerando que a percepção da qualidade moral presente no mito é necessária para a percepção da ação, mas, por não ser causa suficiente, não há aqui uma relação de identidade, como supunha uma das possibilidades levantadas no início desse tópico. Não se pode dizer, dessa maneira, que perceber a qualidade moral é em si mesmo perceber a ação realizada pela personagem, ao menos não nos casos em que ela demonstre o seu pensamento. Nesses casos, a percepção da qualidade moral é apenas uma parcela da percepção da ação. Assim, o espectador/ouvinte do mito, não percebendo a qualidade moral que esse tipo de objeto abarca, não perceberia a ação, e visto que o mito é intrinsecamente a expressão de ações, o sujeito percipiente tampouco perceberia o mito. Mas, para perceber a ação e, portanto, também o mito (afinal, por ser o mito a reunião das ações,¹²³ cada ação realizada pela personagem é uma parte do mito), não bastaria ao espectador/ouvinte perceber a qualidade moral, pois ela não é causa suficiente, ele precisa perceber também o pensamento da personagem (que, como dito, são as suas falas). De tais linhas, pode-se dizer que Aristóteles parece considerar, no caso da percepção da ação, que não perceber as causas do agir, i.e., não perceber o princípio motor da ação realizada pela personagem, impossibilita o sujeito percipiente do mito de perceber a ação ética que ele apresenta. Essa consideração surge, pois o autor condiciona a percepção da ação à percepção desses dois componentes apresentados por alguns objetos poéticos, a disposição ética e o pensamento dos

¹²² *Ibid.* VI, 1449b30-1450a2.

¹²³ *Poet.*, VI, 1450a5.

personagens,¹²⁴ bem como, as considera causas naturais do agir.¹²⁵ Considerando que a percepção da ação está atrelada à percepção das suas causas, i.e., do princípio motor do agir, é a isso que o espectador/ouvinte do mito deve se ater; no caso do mito apresentar, visual ou sonoramente, disposições éticas e o pensamento da personagem, o espectador/ouvinte precisa perceber os dois, nos casos em que apenas a disposição ética se torna perceptível, é ela o que o espectador/ouvinte precisa captar.

Há também o mito no qual o poeta, como ressalta Aristóteles, não torna perceptível a disposição moral da personagem, seja visual, como Zeuxis, seja ao se valer de meios sonoros, como os tragediógrafos contemporâneos ao filósofo. Tais mitos não são considerados bons mitos pelo estagirita, e, embora não se possa negar que exista ação neles, talvez não se possa dizer que, sob o prisma de Aristóteles, a ação que a personagem realiza seja realmente captada pelo espectador/ouvinte, visto que as suas causas não estariam totalmente exibidas, afinal, as pinturas gregas não continham falas escritas (o que exclui a exibição do pensamento da personagem na imagem visualizada) e nessas tragédias por ele mencionado, embora houvesse falas, não transpareciam disposições éticas.

De todo modo, a percepção sonora da disposição ética dispensa a compreensão das palavras que são pronunciadas ritmadas e harmonicamente – cabe compreender por que isso ocorre e quais são as implicações de tal afirmação. No caso da percepção das disposições éticas por meio da imagem poética, lembremos, o espectador precisa não apenas reconhecer tais disposições, precisa também perceber as cores e os contornos que perfazem a imagem enquanto signos. Vale notar que o argumento fornecido por Aristóteles da evidência da presença do ἦθος nas variações harmônicas e no ritmo é justamente a alteração anímica dos ouvintes.¹²⁶ A tese aristotélica defendida nesse trecho é a de que todo ouvinte de qualquer harmonia e de qualquer ritmo terá o seu estado alterado, o que prova a presença das disposições éticas nesses meios miméticos,

¹²⁴ Como mostrou o capítulo anterior, será com base na percepção da disposição ética da personagem, segundo Aristóteles, que o sujeito percipiente do mito poderá qualificar a ação, pois ela revelará se a personagem está realizando aquela ação motivada por suas emoções, seus desejos e/ou a sua razão. O pensamento da personagem, i.e., aquilo que ele diz, fornece igualmente parâmetros para a qualificação da ação, o que se pode imaginar que ocorra visto que o sujeito percipiente poderá, a partir dela, saber se aquilo que a personagem declara condiz com aquilo que a sua disposição revela.

¹²⁵ *Poet.* VI, 1450a2-3.

¹²⁶ *Pol.*, VIII, 1340a39-1340b2.

o ritmo e a harmonia. A afecção referida pelo filósofo é uma alteração no estado da alma do ouvinte, mas não uma alteração qualquer, e sim uma alteração das afecções, do πάθος, como o entusiasmo, a compaixão e o temor, proposição que aparece no trecho citado acima e se repete em 1342a5-7 (Pol. VIII).¹²⁷ O πάθος, de acordo com esse raciocínio, será alterado a partir da harmonia e do ritmo, mas a causa da alteração é a presença da disposição ética nesses meios miméticos. A alteração do ouvinte, portanto, se dará exatamente porque a disposição ética presente na harmonia e no ritmo o afeta, o que sucede, claro, porque há a percepção dessa qualidade moral e isso ocorre com a simples atualização do ouvido, desse modo, para que ele tenha a percepção das disposições basta que o sujeito percipiente capte os sons ritmados e harmônicos com a sua audição.

O que ocorre é que como os próprios meios miméticos, o ritmo e a harmonia, que compõem o objeto sonoro são a expressão das disposições éticas, a afecção do ouvinte não será mediada por elementos presentes no meio mimético, como é o caso do espectador da imagem,¹²⁸ de modo que ela ocorrerá diretamente, i.e., basta que o sujeito ouça o ritmo e/ou a harmonia para que ele perceba disposições éticas. Considerando, então, que toda harmonia e todo ritmo expressará disposições éticas, e que o ouvinte será sempre afetado por elas, há que se ponderar que o sujeito que não apresente alguma deficiência em seu órgão sensível, o ouvido, estará habituado a percebê-las durante o seu crescimento na fala daqueles que lhe rodeia. O ouvinte do objeto poético, pois, não precisa de nenhum outro tipo de conhecimento que não o conhecimento das próprias disposições éticas para que essa percepção se efetive.

Eis então as quatro principais alterações que a tese da percepção sonora das disposições éticas apresenta em relação à percepção visual: primeiro, (i) são os próprios meios miméticos que expressam as disposições éticas, conseqüentemente, (ii) haverá tais disposições em todo objeto acústico nos quais a harmonia e o ritmo se façam presente. Por fim, (iii) todos os ouvintes de um objeto sonoro harmônico e ritmado terão a percepção do ἦθος, pois ela não será mediada pela identificação de signos presentes no meio mimético, os meios miméticos são eles mesmos a expressão de tais

¹²⁷ Nesse momento, Aristóteles fala em graus de afecção, todos os ouvintes terão seu πάθος afetado, ainda que alguns o sejam com mais intensidade e outros com menos.

¹²⁸ O espectador da imagem, não esqueçamos, perceberá a disposição ética por meio das cores e dos contornos que a perfazem; as cores e os contornos, no caso, são os elementos que compõem a imagem, esta sim o meio mimético.

disposições, motivo pelo qual (iv) a percepção sonora das disposições éticas parece requerer por parte do ouvinte apenas o conhecimento das próprias disposições para que se efetive.

Importa notar que, por um lado, o filósofo considera que a música tem a potencialidade de alterar duplamente o πάθος do ouvinte - por meio do ritmo e da harmonia presente nos instrumentos e na voz do cantor -, alteração essa que ocorre imediata e espontaneamente ao se ouvir a μουσική. Por outro, para ele, a paixão tem a capacidade de deixar o homem em um estado volúvel e propício a alterar o seu julgamento (κρίσις).¹²⁹ A música, então, possui a capacidade de deixar o ouvinte em um estado vulnerável a alterar o seu julgamento e o faz sem pedir licença à sua audiência, digamos assim. Há que se considerar, além disso, que se a percepção do ἦθος provoca uma alteração no πάθος do sujeito percipiente, então, a imagem poética apresenta a mesma potencialidade, pois tal percepção também se efetivará no espectador do mito, ainda que ela esteja sujeita a certas condições para que ocorra.

Em relação à percepção da qualidade moral e a percepção da ação realizada pela personagem do mito conclui-se, então, que (i) a qualidade moral presente nos objetos poéticos a que Aristóteles se refere é a disposição ética da personagem. (ii) Visualmente, o ἦθος será perceptível por meio das cores e dos contornos que perfazem a imagem poética, enquanto nos objetos acústicos ele estará manifestado por meio do ritmo e da harmonia; (iii) a percepção do ἦθος é causa necessária para a compreensão da ação, mas não é causa suficiente; o espectador/ouvinte deve perceber igualmente a διανοιά, pois eles, a διανοιά e o ἦθος, são as causas da ação realizada pela personagem. Será com base na disposição ética e no pensamento do personagem, que o sujeito percipiente do mito poderá distinguir e qualificar as ações apresentadas no μῦθος, poderá, então, discernir se se trata de uma ação elogiável ou censurável. Ademais, (iv) será a partir da percepção das disposições éticas que o sujeito percipiente terá seu πάθος alterado e, com isso, estará vulnerável a modificar o seu julgamento. (v) A alteração das afecções do sujeito percipiente acontecerá independente do modo pelo qual o mito se efetive, visual ou acusticamente.

Resta lançarmos luz sobre a relação entre a percepção da ação e a percepção do mito. Sabemos que a percepção da διάνοιά e do ἦθος das personagens presentes no mito são necessárias para a percepção da πράξις, i.e., da ação. O mito, entretanto, consiste na

¹²⁹ *Ret.* II, 1378a20-23.

reunião de *πρᾶγμα*, i.e., na reunião de acontecimentos.¹³⁰ Um acontecimento, em geral, envolve mais de uma ação, o que confere ao mito uma constituição complexa, na medida em que se trata de um conjunto cujos componentes são eles mesmos compostos por partes. Cada parte do mito (o início, o meio e o fim), dessa maneira, reunirá ações e eventualidades que devem estar relacionadas entre si, bem como interligadas com as ações e as eventualidades das demais partes do mito.¹³¹ Ou seja, as ações presentes no início do mito devem se relacionar com as ações e as eventualidades apresentadas no seu meio; todas essas ações, do início e do meio, por sua vez, precisam estar interligadas também com as ações e acontecimentos apresentadas na última parte do mito, o final. O público perceberá cada ação realizada pela personagem à medida que ela seja apresentada visual ou acusticamente, i.e., na medida em que o espectador repouse seu olho sobre a ação e/ou a ouça. Claro que, no caso de uma imagem estática, como em uma pintura ou em uma escultura, essas partes, início, meio e fim, estarão fundidos em um único espaço de tempo. Mas, perceber uma ação realizada pela personagem é o mesmo que perceber apenas uma parte do mito. E, do mesmo modo que um espectador não afirma ver um homem ao estar diante de um braço humano isolado do corpo, o espectador de uma mimesis poética não pode afirmar ter tido a percepção do mito se não o perceber inteiramente (*ὅλου*), i.e., se não acompanhar visual ou auditivamente as ações retratadas no mito do início ao fim. Afinal, todas as ações e eventos apresentados no mito devem girar em torno de uma única ação caracterizando o que Aristóteles chama de ação una (*ἓν*). A percepção do mito, dessa maneira, só se efetivará se o espectador ou o ouvinte perceber não apenas a *διάνοιᾶ* e o *ἦθος* das personagens, e, com isso, ter a percepção de uma das diversas ações presentes no mito, mas se perceber também cada uma dessas ações e todas elas.

O porquê de o sujeito percipiente do mito não poder deixar escapar dos seus olhos e/ou ouvidos nenhum segmento que constitui esse objeto é o tema do nosso próximo tópico, onde analisaremos a passagem da percepção do mito para a sua intelecção.

¹³⁰ *Poet.* VI, 1450a5.

¹³¹ *Ibidem.* VII, 1450b25-1451a6. Abordaremos melhor em que consiste tal relação no próximo tópico ao analisarmos os conceitos de unidade e o de inteiro.

II - A contemplação do mito

Aristóteles indica em seus escritos, como veremos a partir de agora, que nem tudo aquilo que é captado por meio da percepção sensível será fonte de conhecimento, motivo pelo qual não podemos encerrar nossa investigação com os dados colhidos no tópico anterior e nos pôr de imediato a cogitar qual seria o conteúdo do aprendizado proporcionado pelas mimesis poéticas. Para ele, é necessário reter na memória os dados obtidos sensivelmente. A memória é primordial para o conhecimento e constitui o segundo passo em sua direção. Aqui, portanto, reside o segundo e último ponto a ser investigado nesse capítulo. Na tentativa de compreender qual aprendizado será fomentado no sujeito percipiente do objeto poético, se faz primordial elucidar o quê do mito restará na memória do sujeito que o percebe.

i. A intelecção do mito: o papel da unidade e da dimensão

Na teoria aristotélica, a percepção constitui o primeiro estágio para a aquisição do conhecimento. O conhecimento propriamente ocorre nos casos em que o sujeito percipiente retém na memória (*μνημονεύον*) aquilo que foi sensivelmente obtido e, conquanto a percepção seja de um objeto particular, o que se preserva na alma é um universal; essa operação da retenção do universal é o que podemos chamar de primeira etapa da aquisição do conhecimento. Das muitas memórias de um mesmo objeto, diz Aristóteles, uma única experiência é engendrada; essa experiência permite ao sujeito discriminar o objeto sem a necessidade do ato de perceber,¹³² concede, portanto, certa independência ao sujeito, que não mais precisa estar diante do objeto percebido para distingui-lo. Malgrado sejam poucas as linhas no *corpus* esclarecedoras sobre a experiência, podemos, sem prejuízo, identificá-la com o aprendizado resultante da percepção sensível, na medida em que ela é a retenção anímica daquilo que foi obtido por meio dos sentidos; a experiência pode ser identificada, portanto, enquanto uma espécie de conhecimento, ainda que não seja um conhecimento *stricto sensu*, como veremos a partir de agora.

De acordo com Aristóteles, uma vez que os dados capturados pela percepção

¹³² *APost* II-19, 99b37-100a3, *Met.* I 981a16.

persistam na alma do sujeito, um universal é gerado. Ou seja, ao se perceber algo, o sujeito que retém na alma aquilo que foi obtido por meio da percepção, identifica o objeto percebido; essa identificação, entretanto, não será daquele particular percebido, mas sim do gênero ou da espécie à qual o objeto pertence. O exemplo fornecido pelo autor é o seguinte, ao ver um indivíduo, como Cálías, retém-se na alma não a impressão do singular Cálías, mas sim uma forma comum assinalável a todos os indivíduos da espécie humana, instila-se na alma, portanto, uma noção universal, a do ser humano.¹³³ Nesse estágio de indução (ἐπαγωγή),¹³⁴ no qual se chega a um universal com base em um particular, vale ressaltar, o universal gerado na alma não é, ainda, discursivo, i.e., não se trata de uma elaboração em campos linguísticos, isso ocorrerá, em alguns casos, posteriormente, por meio de uma operação do intelecto (νοῦς), como veremos melhor adiante. Aqui, todavia, ainda estamos falando de uma operação comum aos animais em geral, necessária para identificar o objeto percebido distinguindo-o dos demais; ao ver Cálías, portanto, o sujeito o identifica como um ser humano e o distingue de outra espécie do reino animal (como um urso, p.ex), bem como o identifica enquanto um ser pertencente ao reino animal distinguindo-o de outro gênero animado ou inanimado (como um vegetal ou uma rocha, p.ex.), e assim por diante.

É importante realçar que a percepção sensível fornece, na teoria aristotélica, elementos cognitivos indispensáveis para o conhecimento, mas somente por um conjunto de operações anímicas, como a memória, a imaginação e o intelecto, o conhecimento será fomentado. Não pretendo discorrer sobre as faculdades envolvidas no processo de aquisição do conhecimento, tampouco o papel de cada uma delas nessa operação, pois isso vai além do objetivo almejado nessa pesquisa. Mas precisamos ter em conta que o mito também é constituído por partes (início, meio e fim) e que cada parte, por sua vez, é composta por partes, na medida em que apresentam ações e acontecimentos. Como, então, podemos assegurar na memória a percepção do objeto poético de modo a ser viável inteligir o mito e, enfim, aprender algo?

A resposta aristotélica surge, a meu ver, em dois princípios aplicados à poesia: a unidade (ἕν) e a dimensão (μέγεθος). A unidade será assegurada a partir de dois outros princípios, os de necessidade (ἀναγκαῖον) e o de probabilidade (εἰκὸς), estes se aplicam

¹³³ *APost* II 19, 99b37-100a3.

¹³⁴ No *Tópicos*, em I, 12, Aristóteles define a indução como sendo o processo pelo qual se alcança o universal a partir do particular. Vide também *APost.*, II-19, 100b4.

às ações e aos acontecimentos apresentados pelo mito; a dimensão, no entanto, diz respeito à extensão, literalmente ao tamanho que o mito deve possuir. Não tenho a intenção de me delongar na análise dos princípios de composição do mito, pois o que importa para essa investigação é identificar qual é o universal propiciado ao sujeito percipiente da poesia; os princípios serão investigados de modo a assegurarmos que tal universal pode ser realmente gerado no sujeito. Investiguemos.

O mito, diz Aristóteles, deve ser confeccionado de modo a ser, como qualquer outro objeto que é constituído por partes, uma unidade.¹³⁵ A unidade é o que nos permite entender o objeto percebido,¹³⁶ essa característica que os entes naturais apresentam é justamente o princípio pelo qual se torna possível a apreensão intelectual das coisas, por esse motivo, o homem, ao formular objetos, deve ter em vista concebê-lo enquanto algo uno, para que este possa ser inteligível não enquanto partes isoladas, mas enquanto uma unidade. Não afirmamos estar diante de um homem ao visualizarmos unicamente um braço, assim como, não afirmamos estar diante de braços, pernas, tronco inferior e superior, etc., ao estarmos diante de um homem. Ao vislumbrar um ser humano, o identificamos enquanto um ser humano, uma unidade, um ser constituído de partes, mas que se apresenta, para nós, na qualidade de um ser uno. Com o mito, portanto, não poderia ser diferente. Se a unidade é condição para o pensamento, para que o mito possa ser apreendido intelectualmente ele precisa ser uma unidade assim como qualquer outra coisa que seja constituída de partes, como diz Aristóteles no capítulo VII da *Poética*.¹³⁷

A ideia de que a unidade concebe inteligibilidade ao mito não é nova, Butcher já havia pontuado isso em seus Ensaios publicado pela primeira vez em 1911. No texto *The dramatic unities*, ele afirma que é por meio da unidade que o mito se torna concretamente algo, algo este individual e inteligível; uma unidade orgânica, pontua. Butcher explica que as partes do mito (entenda por parte, aqui, as ações e os acontecimentos), que constituirão a sua unidade, precisam estar dispostas seguindo uma ordem (τάξις) de vínculo causal que é regida pelas leis de necessidade (ἀναγκαιόν) e probabilidade (εἰκός); e que a ordem causal não se confunde com uma sequência puramente temporal das ações e dos acontecimentos. Isso significa que os eventos ocorridos no mito não precisam ser apresentados ao espectador/ouvinte em uma

¹³⁵ *Poet.* VII, 1450b34-1451a5.

¹³⁶ *Met.* IV-4, 1006b5-10.

¹³⁷ Vide nota 136.

sequência de ordem temporal, devem sim possuir uma relação na qual um evento justifique o acontecimento do outro. O espectador/ouvinte pode perfeitamente ser apresentado no início do mito, p.ex., a um acontecimento que ocorrera no passado da personagem, em seguida, no meio do mito, ser revelado ao espectador/ouvinte o futuro para, somente ao final do mito, mostrar ao sujeito percipiente o que a personagem vive no presente. O que realmente importa para que o mito possua uma unidade é que os eventos estejam entrelaçados por uma relação lógica, na qual algo ocorre porque era necessário que ocorresse, ou porque era minimamente provável que decorresse.

Butcher, a meu ver, explana com clareza e precisão o conceito de unidade, de modo que me limito apenas a fazer uma pequena pontuação em sua teoria. O ponto que trago é o de que a unidade não está restrita à tragédia e à epopeia, como afirma em seu texto. Ela se aplica ao mito, e aqui dou continuidade ao raciocínio exposto no tópico sobre a teoria das quatro causas, de que o mito é a diferença específica dos objetos poéticos em geral. Ademais, os princípios de unidade e o de dimensão são aplicados a todos os objetos constituídos por partes, naturais ou não, e assim o são as espécies poéticas em geral, de modo que não há justificativa para excluir as demais espécies e conservar esse princípio apenas para a tragédia e para a epopeia; todas as encenações (trágica ou cômica), as músicas, as danças, esculturas e pinturas devem, igualmente, constituir uma unidade de modo a se tornarem inteligíveis.

Bem verdade que toda essa estrutura de organização das ações e dos acontecimentos parece ser mais bem compreendida se temos em mente o mito realizado em movimento, seja encenado, tal ocorre na comédia e na tragédia, seja narrado, como na epopeia, ou musicalizado, como é o caso da música, ou ainda, dançado, como fazem os bailarinos. Afinal, falamos que a ordem que garantirá a unidade do mito se dá no encadeamento causal das ações e dos acontecimentos, o que implica a efetivação e a percepção do mito em um espaço de tempo corrente. Cena após cena, ação após ação. Há que se questionar então de que modo o princípio de ordem, o qual rege a unidade do mito, se aplica aos objetos poéticos nos quais ele está como que ‘congelado’ em um único momento, tal ocorre nas esculturas e nas pinturas.

Ao discorrer sobre a ordem que as ações do mito devem apresentar, no capítulo VI da *Poética*, Aristóteles diz o seguinte: “Algo semelhante, com efeito, se passa na pintura: pois se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, não agradaria tanto

quanto se desenhasse com branco (λευκογραφήσας) uma imagem (εἰκόν)”.¹³⁸ Mesmo que não forneça uma explicação precisa do seu pensamento, o autor nos mostra que, quando o mito for realizado de modo puramente visual e, além disso, estático, como são os casos da pintura e da escultura, a falta de ordem ocorrerá a partir do emprego confuso das cores. A confusão que ocorre aqui, podemos supor decorrer de duas maneiras, a saber: (i) o pintor aplicou belas cores em uma superfície de modo totalmente aleatório, sem formar nenhuma imagem visualizável. Importa notar que ao fazer uma ressalva acerca da falta de ordem em uma pintura, o filósofo se volta apenas para a desordem entre as cores, sem, no entanto, mencionar uma ‘desordem’ nos contornos da imagem. A causa disso é que, lembremos, o σχῆμα já pressupõe uma ordem, o uso de cores não.¹³⁹ Ou bem ele quer dizer que (ii) o pintor aplicou belas cores (cores que, no caso poético, simbolizam disposições éticas) de modo incompatível com o que a ação revela, i.e., enquanto a imagem denota algo, as cores aplicadas nela simbolizam outra. Nos dois casos, o resultado é uma imagem confusa, sem ordem e sem unidade ao que Aristóteles diz ser desagradável.¹⁴⁰ Ocorre que, no momento em que o recorte acima aparece, o

¹³⁸ *Poet.*, VI, 1450b1-2. Do original: “ (παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς: εἰ γάρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα) ”. Yebra acrescenta a esse fragmento, em nota, que devemos compreender o uso de uma tinta branca como algo natural uma vez que os gregos utilizavam, muitas vezes, superfícies escuras para a pintura. Cf. nt.119, pg.267.

¹³⁹ Não obstante, vale recordar, o sentido de contorno empregado por Aristóteles não é o mesmo sentido que a palavra assume atualmente. Para exemplificar, os quadros de Monet e dos pintores impressionistas do séc. XIX buscavam exatamente criar quadros sem a aplicação de contornos, utilizando apenas o contraste entre as cores; contorno aqui no sentido concebido hoje em dia. Apesar disso, é perfeitamente possível visualizar figuras em suas composições, e, por isso, em termos gregos, encontramos sim contornos em tais obras, aja vista que σχῆμα significa esquematizar, ornar, dar forma ou figura a algo. Mas um bom exemplo anacrônico que ilustra a aleatoriedade das cores em uma imagem na qual não se pode dizer que há o uso de σχῆμα, tampouco dizer que há, no quadro, um εἰκόν perceptível, são as pinturas abstratas do séc. XX, como as de Pollock. Aristóteles não os conheceu, mas os exemplos descolados do seu tempo são úteis para ilustrar as possibilidades do jogo de cores em pinturas e a confecção de figuras sem o uso de contornos, como podemos visualizar nas artes impressionistas, bem como a falta de ordem entre os traços e cores, percebida na arte abstrata.

¹⁴⁰ A imagem em si não seria agradável, embora as cores, por serem consideradas belas, sim. Aristóteles menciona, na *Metafísica*, que as principais espécies do belo (καλός) são a ordem (τάξις), a simetria (συμμετρία), e a definição (ὀρίζω). Na *Poética*, a beleza dos corpos repousa na ordem (τάξις) e na dimensão; a ordem, segundo indica o trecho no qual essa espécie de beleza é aludida, pode ser entendida

autor está explicitamente se referindo à exibição de ações e, mais precisamente, à falta de ordem na exibição dessas ações. Se ele menciona que o pintor emprega as cores de modo aleatório, isso certamente se dará não porque o pintor espalhou tintas aleatoriamente em uma superfície, visto que, como ele está explicitamente falando de um mito, se segue que é necessário que haja a visualização de uma ação; a confusão ocorre, assim, porque não há uma ordenação causal entre os elementos apresentados pelo mito, i.e., entre as ações e as disposições. Seria contraditório (e por isso confuso), por exemplo, exibir em uma pintura um personagem com uma disposição corajosa realizando um ato de covardia. A disposição ética, como realçado no tópico anterior, é uma das causas da ação, então, na medida em que a causa não condiz com a consequência, não se pode dizer que há uma ordenação lógica nessa ação; tampouco uma unidade, visto que componentes do mito (ação e disposição) apontam para diferentes lados. A ordem entre as ações, esse percurso nos mostra, assegura a unidade do mito na imagem estática, do mesmo modo que se aplica a todas as espécies poéticas.

Além da unidade da ação, Aristóteles menciona outro princípio que parece ser causa necessária para a apreensão intelectual dos corpos e do mito, a dimensão. Preliminarmente, porém, cabe ressaltar que agora já não estamos nos referindo a uma operação perceptiva, mas sim intelectual. O papel da percepção se encerra na identificação e na discriminação das ações que, preferencialmente, deve identificar e discriminar também a disposição ética e o pensamento das personagens. Identificar a unidade e compreendê-la é uma operação que diz respeito ao intelecto (νοῦς) e ao se referir, na Poética, à apreensão da unidade do mito, que é comparada à do corpo de um animal, ele usa o termo θεωρία, contemplação.¹⁴¹ De acordo com essa obra, contemplar um animal muito pequeno seria confuso porque a contemplação decorre em um espaço mínimo de tempo, por outro lado, de um animal demasiadamente grande inviabiliza a

como a ordem entre as partes que compõem o corpo. A *Ética Nicomaqueia* reafirma o dizer da *Poética*, e acrescenta que a grande (μέγας) dimensão é a que prescreve beleza aos corpos; na passagem, o autor afirma que os corpos pequenos podem ser graciosos (ἄστεϊος) e bem proporcionados (σύμμετρος), mas não belos. O belo concernente ao conteúdo apresentado pela poesia se dará, por sua vez, no mito que propicie ao sujeito percipiente a admiração (θαῦμα). Vide, respectivamente: *Met.*, XIII-3, 1078a36-1078b1; *Poet.*, VII, 1450b37, *EN*, IV, 1123b6-8 e *Poet.*, IX, 1452a5-10.

¹⁴¹ O conceito de contemplação é tão caro para essa investigação quanto é a nuvem que o circunda no sistema aristotélico. Ele terá a devida atenção no próximo tópico, onde me esforçarei para compreendê-lo dentro dos limites do objetivo dessa pesquisa.

sua contemplação por inteiro da unidade. A contemplação dos corpos, todavia, só decorrerá se o sujeito percipiente conseguir reter inteiramente o objeto percebido em sua memória. No mesmo trecho em que revela isso, ele escreve que as ações do mito devem ser organizadas (τάξει) de modo a torná-lo uma unidade (ἓν); essa unidade, diz, deve ser, por inteiro (ὅλον), facilmente recordável (εὐμνημόνευτος).¹⁴² A memória, como foi dito, é o segundo passo para a aquisição do conhecimento. A partir do momento em que a unidade for retida inteiramente na memória do sujeito, então, abre-se a possibilidade de se transitar da operação perceptiva para a operação intelectual.¹⁴³ Operação essa que, no caso do mito, segundo indica a *Poética* e a *Política*, é uma atividade contemplativa. Esse é o termo usado pelo filósofo nas duas obras ao se referir aos objetos poéticos e que Yebra, Butcher, Eudoro de Souza e Hardy vertem, a meu ver imprecisamente, por “visão”. Explico.

Primeiramente, há que se entender essa “transição” entre as capacidades não de modo severamente determinado, como se a atualização de uma capacidade só pudesse ocorrer quando outra capacidade deixasse de atuar. Não parece ser esse o modo que Aristóteles concebe a dinâmica entre as capacidades da alma, pois isso seria o mesmo que dizer, por exemplo, que não se pode pensar enquanto se percebe e que, enquanto pensamos, não mais percebemos. Como se, ao pensar, nossos órgãos sensíveis entrassem em um estado de desligamento e repouso. Para Aristóteles, atualizamos simultaneamente nossas capacidades e seria deveras problemático conceber que a atualização de uma capacidade requer o repouso de outra. Seria impossível caminhar e enxergar algo, por exemplo, pois tais atividades são atualizações de capacidades distintas, a capacidade locomotiva e a perceptiva, respectivamente.

É perfeitamente concebível, portanto, que o sujeito percipiente do mito ao tempo que o percebe também contemple algo. Ocorre que Aristóteles se refere, na *Poética*, à contemplação da unidade do mito e dele por inteiro e, como vimos acima, isso só ocorrerá ao se contemplar a unidade da ação, bem como ao contemplá-lo inteiramente. Por um lado, a unidade só ocorrerá a partir da cadência causal de todas as ações e de todos os acontecimentos que integram cada parte do mito (início, meio e fim), então, a percepção da unidade requer a percepção de todas as partes do mito. Por outro, contemplar o mito inteiramente significa percebê-lo do início ao fim. De modo que a

¹⁴² *Poet.* VII, 1450b34-1451a5.

¹⁴³ *AnPost.*, II 19, 99b37-100a3 e *Met.* I 980b18-24.

contemplação a que o filósofo se refere necessariamente decorrerá depois que o mito tiver sido percebido integralmente. Aqui trata-se claramente de uma operação intelectual e não perceptiva,¹⁴⁴ ao que Aristóteles atribui ao intelecto contemplativo.¹⁴⁵

A contemplação pode ocorrer, nos mitos que se efetivam temporalmente, como os que são encenados, por meio de uma rememoração ou, se o mito for estático e o sujeito percipiente ainda estiver diante dele, como no caso da pintura, a contemplação pode decorrer ao mesmo tempo em que o sujeito percipiente o visualiza. É precisamente aqui, no que diz respeito a essa investigação, que repousa a importância da dimensão dos corpos naturais, bem como a do mito, ela é causa necessária para a contemplação, na medida em que (i) a dimensão é necessária para a própria percepção do mito, visto que antes mesmo de o mito ser contemplado é preciso que ele seja perceptível; por ser perceptível, conseqüentemente, (ii) a dimensão possibilita a retenção do mito na memória do sujeito percipiente. Uma vez retido, (iii) a dimensão, não sendo demasiada extensa, concede ao sujeito percipiente a possibilidade de não mais perceber o mito, e sim rememorá-lo e voltar a contemplá-lo.¹⁴⁶

Eis então o que buscávamos nesse momento da investigação. Sabemos, antes de tudo, que a retenção do mito na memória do sujeito percipiente será assegurada a partir dos princípios de intelecção que são aplicados à composição estrutural do mito. Estrutural porque nem os princípios de necessidade e probabilidade que se aplicam à organização lógica das ações e garantem o princípio de unidade, nem o próprio princípio de unidade, muito menos o da dimensão, se designam ao conteúdo abordado

¹⁴⁴ Yebra traduz, em alguns momentos, contemplar por perceber. Um deles é exatamente o trecho no qual o termo θεωρία se refere à unidade e a inteireza do mito (*Poet.* VII, 1450b34-1451a5).

¹⁴⁵ Ainda não sabemos exatamente o que se contempla, abordarei isso no próximo tópico, mas certamente será no silogismo contemplado que repousa o aprendizado que buscamos. Considerando, dessa maneira, que exista uma coerência textual entre a *Poética* e o *De Anima*, seria de esperar que Aristóteles atribuísse essa operação intelectual ao intelecto contemplativo e não ao intelecto prático. Afinal, tanto na *ética* quanto no *De Anima*, o campo prático apresenta um fim muito bem delimitado, a ação. Assumir que a operação intelectual realizada pelo sujeito percipiente da poesia é concebida pelo intelecto prático significa, então, assumir que o espectador/ouvinte necessariamente agirá ao inteligir o mito, o que parece não se sustentar.

¹⁴⁶ A dimensão é o fator determinante para que Aristóteles eleja a tragédia em detrimento da epopeia. Apesar das duas espécies poéticas retratarem ações nobres em contraste com as ações apresentadas pela comédia, o que as iguala no que concerne à qualidade das ações, a epopeia é extensa em demasia para ser abarcada inteiramente pela memória, enquanto a tragédia não.

pelo mito, i.e., ao tipo de ação e acontecimento que ele apresentará (se atos de prudência ou vilania, p.ex.) ou mesmo como tais ações serão abordadas pelo poeta. Nesse percurso, além disso, passamos da percepção do mito para a sua contemplação.

Sobre a passagem da percepção para a contemplação, foi inicialmente indicado que na primeira etapa da aquisição do conhecimento as muitas memórias de um mesmo objeto concebem na alma do sujeito percipiente o que Aristóteles cunha por experiência; experiência essa que propicia a discriminação do objeto percebido sem a necessidade de percebê-lo. Assim, dando seguimento ao pensamento aristotélico, uma vez que a unidade do mito esteja assegurada, diremos que o mito será guardado na memória do sujeito percipiente e, das muitas memórias proveniente dos diversos mitos, deduz-se, resultará uma experiência. Experiência essa que permitirá ao espectador/ouvinte do mito, do mesmo modo que o sujeito percipiente em geral, discriminar o objeto percebido sem que seja preciso percebê-lo. Mas, enquanto o percipiente dos demais objetos discriminará o próprio objeto percebido, o percipiente da mimesis poética discriminará não apenas o próprio objeto poético (a pintura, a encenação, a música, enfim, qualquer particular poético - o que, provavelmente, ocorrerá por concomitância), discriminará também aquilo que fora expresso a partir do mito; afinal, é para o objeto mimetizado na pintura, na encenação, na música, etc, que Aristóteles se volta em seus apontamentos sobre a percepção do objeto poético. Em razão de o mito expressar, sobretudo, ações, afecções e disposições éticas, como indica a *Poética*, e de que o percipiente do mito estará igualmente voltado para a percepção de todos os elementos que o permeiam, posto que a unidade será assimilada animicamente e ela consiste no entrelaçar das ações e dos acontecimentos abordados no mito, deriva-se que o percipiente do mito poderá discriminar ações, afecções, disposições éticas, e acontecimentos depois de ter visto ou ouvido um objeto poético. Aqui está, segundo penso, a principal aquisição do sujeito percipiente da poesia.

A discriminação das ações, afecções, disposições éticas e acontecimentos a que me refiro precisa ser entendida do seguinte modo¹⁴⁷: as ações apresentadas no mito concernem a ações realizadas por personagens que representam um tipo universal (καθόλου) de indivíduo, i.e., cada personagem apresenta características que permite ao espectador/ouvinte identifica-lo a um gênero de tal tipo ao tempo em que identifica o

¹⁴⁷ A explicação que segue toma por base a investigação desenvolvida no primeiro capítulo dessa dissertação, precisamente na análise da causa formal da poesia, no tópico sobre as quatro causas.

tipo de ação realizada por ele; como as disposições éticas se referem ao vício e à virtude, podemos entender que o gênero ao qual o personagem será designado diz respeito a um tipo ético. Ou seja, o espectador/ouvinte identificará, a partir da percepção das ações realizadas pela personagem e das disposições que ela apresenta, se aquela ação é um ato de coragem ou de covardia, conseqüentemente, se a personagem é do tipo corajoso ou covarde; vaidoso, humilde ou ambicioso; e assim por diante. Visto que o mito integra também acontecimentos ocorridos fortuita e casualmente, o espectador/ouvinte identificará quais são as ações realizadas pelas personagens e quais são os acontecimentos que foram promovidos pela fortuna ou pelo azar, distinguindo um do outro. Além disso, as personagens padecem de afecções enquanto realizam as ações e também diante dos acontecimentos ocorridos, i.e., as personagens sentem amor e ódio; temor ou confiança; calma ou ira, etc., permitindo assim que o sujeito percipiente do mito discrimine uma afecção da outra. Tais são os objetos mimetizados pelo mito e que o sujeito percipiente terá diante de si, visual ou sonoramente, e que poderá reter em sua memória, caso a dimensão do mito permita, passando então a distingui-los sem a necessidade de perceber o objeto poético. Daqui, abre-se a porta para a contemplação do mito.

Sobre a contemplação, vimos que, em alguns casos, o sujeito poderá contemplar o mito simultaneamente ao percebê-lo, o que ocorrerá mais facilmente se se tratar de uma imagem estática e o motivo disso é que a contemplação do mito a que Aristóteles se reporta é o da unidade do mito, de modo que a contemplação decorrerá caso o sujeito percipiente se atenha ao que percebe. Como o que se contempla é a unidade do mito e não cada ação separadamente (o que pode até ocorrer, visto que a atualização de ambas as capacidades é algo possível, todavia, o que nos referimos aqui é à 'contemplação do mito' e não a de um dos seus fragmentos), em casos nos quais o mito se apresenta em um decorrer de tempo, a contemplação da unidade se efetivará tão somente quando a última ação ou o último acontecimento presente no final do mito for percebido. Ademais, nosso percurso investigativo mostrou que a contemplação se reporta, mais precisamente, à unidade do mito por inteiro. Ou seja, observador do objeto poético não contemplará apenas a sucessão das ações e dos acontecimentos, não concatenará unicamente sobre as eventualidades e sobre as ações que o mito apresenta, a meu ver, ele contemplará as ações e os acontecimentos considerando também as afecções, as disposições éticas e o pensamento das personagens. A isso se pode chamar de

contemplar a unidade inteiramente porquanto cada singelo trecho do mito será analisado; cada expressão facial das personagens, cada variação sonora das suas falas, cada argumento proferido, cada postura corporal, cada movimento ou menção de movimento, em suma, tudo. Para Aristóteles, nada escapará ao contemplador do objeto poético, se bem entendi a sua teoria.

Poder-se-ia argumentar que tal contemplação se reveste de uma exigência excessiva, embora todos esses elementos meticulosos tenham sido indicados por Aristóteles em todo o nosso percurso sobre a percepção do mito. Então me permitam realizar uma singela alteração em meus dizeres, a saber: se bem entendi a teoria aristotélica, nada escapará ao bom contemplador do objeto poético. Imagino que Aristóteles, embora não diga diretamente, diferencie o bom espectador/ouvinte e o bom contemplador da poesia; distinção essa típica do seu pensamento. Ele diferencia um poeta de um bom poeta e o mesmo em relação aos técnicos em geral (um médico e um bom médico, etc), diferencia a realização de uma ação e a boa realização desta (pode-se realizar uma ação e realizá-la bem - prudentemente, p.ex.), traça uma diferença até mesmo ao se referir ao funcionamento de algum órgão sensível (pode-se enxergar e enxergar bem, o que dependerá do bom funcionamento do órgão responsável pela visão), e assim por diante. Como ele foi o maestro do que foi retratado nesse tópico tendo se referido às variações rítmicas e harmônicas ao mencionar o modo musical e às cores e aos contornos ao analisar a percepção da imagem, bem como indicado a percepção das disposições éticas, dos pensamentos, das ações, das paixões e, assim, regido a percepção e a contemplação do mito ao encontro de tais elementos mesmo sabendo que tal percepção e tal contemplação podem não se efetivar, então, acredito que ele esteja se referindo ao bom espectador/ouvinte e ao bom contemplador do mito.

Uma vez corrigida a minha elocução, é preciso que se saiba que será ao bom contemplador que nos referiremos de agora em diante. Ademais, nosso próximo e último passo é o de tentar compreender o que o intelecto contemplativo fará com essa soma de elementos que fora retido e serão averiguados pelo contemplador do mito. Nos resta elucidar, em outras palavras, qual é o aprendizado que a contemplação do mito por inteiro proporciona.

ii. A contemplação do objeto poético e o aprendizado

Voltemos para o trecho da *Poética* com o qual demos início esse capítulo. Nele, Aristóteles discorre sobre o espectador que, diante da imagem, observa a μορφή de um cadáver e adquire um conhecimento sobre o corpo humano. Visto que o objetivo dessa pesquisa é o de elucidar o conhecimento proporcionado por meio da poesia, fora preciso, nesse capítulo, primeiro, identificar o centro da atenção do sujeito percipiente do mito. Ao que descobrimos que juntamente com as ações, as afecções, e os acontecimentos expressos pelo mito, eram percebidos, tanto pela visão como pela audição, as disposições éticas e o pensamento das personagens; sendo que as disposições éticas, entre todos esses elementos, foram destacadas por Aristóteles nos momentos em que a percepção do objeto poético estava em questão. No início do primeiro tópico, dei seguimento ao exemplo do cadáver fornecido por Aristóteles no fragmento da *Poética*, afinal, ele é sucinto em sua menção, não nos revela que tipo de cadáver está figurado na imagem, e é nesse trecho em que o aprendizado por meio de uma mimesis em geral é mencionado. O observador da imagem que trouxe ilustrativamente está diante de um cadáver humano e, assim como o observador da *Poética*, ele se dispunha a analisar a configuração aparente do corpo, pois já vira de antemão a figura presente na imagem, no exemplo fornecido aqui, um homem.¹⁴⁸

O filósofo afirma que o observador monta silogismos de que isso é aquilo, mas

¹⁴⁸ Para Aristóteles, se faz necessário ter visto anteriormente aquilo que se observa para que a atenção do observador se detenha no objeto figurado, o que, no caso do objeto poético, ocorrerá em relação às disposições éticas, como vimos na primeira metade desse capítulo. Entretanto, não há indícios suficientes para sustentar que a esse processo de reconhecimento mencionado no capítulo IV da *Poética* seja uma ἀνάγνωσις. Primeiro porque não há o emprego desse termo no que diz respeito ao espectador/ouvinte de uma mimesis em geral. A definição de ἀνάγνωσις aparece no capítulo XI da *Poética*; ela é estabelecida como sendo a mudança do estado de ignorância ao estado de conhecimento e se refere ao personagem do mito, não ao espectador/ouvinte deste (*Poet.*, XI, 1452a30-1452b1). O personagem, nos casos citados nesse capítulo da *Poética*, desconhece de fato aquilo que ele passará a conhecer, como o que ocorreu em *Édipo*, um dos exemplos citados por Aristóteles. Já o espectador/ouvinte da mimesis, por outro lado, precisa reconhecer o objeto mimetizado, de modo que ele não pode se encontrar em completo estado de ignorância quanto àquilo que vê. Assim, o processo de ‘reconhecimento’ (ἀνάγνωσις) talvez não seja válido para o sujeito percipiente de uma mimesis. Por isso, empregarei aqui o termo reconhecimento sem o peso que a expressão grega ἀνάγνωσις carrega, especialmente por este ter sido caro ao predecessor de Aristóteles, Platão.

não fornece uma explicação pormenorizada, motivo pelo qual apliquei a afirmação aristotélica ao exemplo do cadáver humano, resultando no que segue: o observador da configuração aparente do cadáver monta silogismos de que isso visto na imagem, os membros externos e internos e a organização deles, é aquilo que ele e os demais da sua espécie possuem externa e internamente, concluindo, desse modo, que aqueles membros externos e internos figurados na imagem constituem concretamente o corpo do ser humano. Esse, segundo penso, é o aprendizado proporcionado a esse sujeito, um conhecimento sobre a constituição do corpo humano. Paralelo a isso, no final do primeiro tópico, tornou-se saliente que o centro da atenção do contemplador do mito (ou, ao menos, do bom contemplador) será cada fragmento das ações, afecções, disposições éticas e acontecimentos que se apresenta para ele, visual ou sonoramente. Agora, para que possamos compreender qual será o conhecimento adquirido por esse observador, o bom observador do mito, nos resta unicamente saber qual é a relação inferencial que ele realiza.

Ao tentar alcançar tal objetivo, contudo, enfrentaremos alguns problemas. As premissas formuladas pelo contemplador do mito não são óbvias para que se possa precisá-las, a julgar por todo o conjunto de informação que, como vimos, compõe a contemplação do mito por inteiro; elucidar quais serão tais premissas, portanto, é uma das tarefas desse tópico. Decorrente desta, outra dificuldade que se apresenta nesse percurso é a de identificar o tipo de conclusão que será estabelecida com base nas proposições precedentes. Antes de me arriscar a enfrentá-los, porém, preciso fazer algumas observações sobre a atividade contemplativa, uma vez que a operação inferencial a que me refiro está sob a sua égide, bem como o conhecimento que se almeja elucidar nessa investigação.

É verdade que pouco se sabe sobre a atividade contemplativa, Aristóteles não nos legou muito sobre o que compreende acerca dessa atividade da alma, mas forneceu informações relevantes e, de certo modo, esclarecedoras sobre ela. No *De Anima*, ao examinar os fatores que são princípios do movimento dos animais em geral, Aristóteles afirma que duas coisas são capazes de mover o homem, o intelecto e o desejo; ele traça uma diferença, então, entre o intelecto prático e o intelecto contemplativo, a saber: o intelecto que raciocina em vista de algo e que é prático difere do intelecto contemplativo quanto ao fim.¹⁴⁹ Pouco antes de chegar a essa conclusão, ele analisara o que segue:

¹⁴⁹ *DA* III-10, 433a13-15.

E também não é a parte que pode calcular e denominada de intelecto a que faz mover; pois o contemplativo (θεωρητικός) nada contempla de praticável e nada diz a respeito do que deve ser evitado ou buscado, ao passo que o movimento sempre é daquele que evita ou busca algo, pelo contrário: mesmo quando se contempla algo desse tipo, ele não manda já evitar ou buscar. O intelecto, por exemplo, frequentemente contempla algo temível ou agradável sem, contudo, comandar o temer, embora o coração seja movido (ou alguma outra parte, no caso do agradável).¹⁵⁰

Seguindo esse raciocínio, o de que não seria a parte calculativa da alma a responsável pelo agir, ele chega à conclusão de que o intelecto assume duas funções ou finalidades distintas, ao intelecto prático cabe discernir o que deve ser evitado ou buscado tendo como fim a geração da ação (πράξεις), e o intelecto contemplativo, que não visa ação alguma. A grande diferença entre as duas funções intelectivas, e Aristóteles destaca isso mais a frente como havia mencionado, é o fim; o fim do raciocínio elaborado pelo intelecto prático é uma ação, enquanto o intelecto contemplativo, ao contrário, nada move corporalmente. A diferença entre os fins é de primordial importância para que não entendamos que o intelecto prático nada calcula; assim como o intelecto contemplativo, o intelecto prático fará sim cálculos e avaliações, mas, diferente do intelecto contemplativo, o intelecto prático calculará quais objetos devem ser evitados e quais objetos devem ser perseguidos, esse é o objeto por excelência do intelecto prático. Ainda que, em algum momento, o intelecto contemplativo analise algo temível ou prazeroso e que, conseqüentemente, deveria ser evitado ou perseguido, ele não gera uma ação. Ou seja, ainda que o intelecto prático e o intelecto contemplativo possuam o mesmo objeto (coisas temíveis ou agradáveis, p.ex.), o primeiro será matriz para uma ação, mas o outro não, por isso a diferença entre ambos reside exatamente no fim, pois eles podem, inclusive, compartilhar o mesmo objeto.

O trecho esclarece que o intelecto contemplativo pode se valer do objeto que é objeto por excelência do intelecto prático, coisas temíveis ou agradáveis. Isso nos faz compreender que é perfeitamente possível pensar em algo que é causa de prazer e pensar até mesmo em se dirigir até o objeto, mas, de fato, não ir; ou pensar em uma

¹⁵⁰ DA, III-9, 432b26-433a1. Do original: ἀλλὰ μὴν οὐδὲ τὸ λογιστικὸν καὶ ὁ καλούμενος νοῦς ἐστὶν ὁ κινῶν· ὁ μὲν γὰρ θεωρητικὸς οὐθὲν θεωρεῖ πρακτόν, οὐδὲ λέγει περὶ φευκτοῦ καὶ διωκτοῦ οὐθέν, ἀεὶ δὲ ἡ κίνησις ἢ φεύγοντός τι ἢ διώκοντός τί ἐστίν. ἀλλ' οὐδ' ὅταν θεωρῇ τι τοιοῦτον, ἤδη κελεύει φεύγειν ἢ διώκειν, οἷον πολλάκις διανοεῖται φοβερόν τι ἢ ἡδύ, οὐ κελεύει δὲ φοβεῖσθαι, ἢ δὲ καρδία φοβερόν τι ἢ ἡδύ, οὐ κελεύει δὲ φοβεῖσθαι, ἢ δὲ καρδία κινεῖται, ἂν δ' ἡδύ, ἕτερόν τι μόριον.

situação temerosa e chegar a analisar qual seria a melhor ação a ser realizada caso ela ocorra, mas tal análise não ir muito além do que operações intelectivas e, em alguns casos como realça Aristóteles, mover apenas o coração que pode acelerar diante do pensamento de algo temível. Seria deveras problemático assumir que todo cálculo concernente ao agir nos levasse diretamente à ação, não haveria, p.ex., deliberações sobre o futuro e tal tese é de toda estranha a Aristóteles. Mas compreender isso não elucida grande parte do alcance das palavras do autor.

O sistema aristotélico dos saberes apresenta não uma bipartição, como é o caso dos intelectos, mas uma tripartição primária que tem por base os seguintes objetos: o objeto teórico ou contemplativo, o objeto da produção, e o da ação. Para cada grupo, há uma disposição correspondente, a ciência teórica é uma disposição demonstrativa, a produção é uma disposição produtiva, e a ação é uma disposição deliberativa ou prática.¹⁵¹ Aristóteles não discorre diretamente de que modo a distribuição tripartida dos saberes se encaixa na sua bipartição das funções intelectual. As lacunas deixadas por ele quanto ao exato funcionamento dos intelectos são inúmeras, mas não cabe a essa pesquisa dar conta delas. A explanação tem o intuito de realçar o sentido que o termo contemplação assume nessa investigação, visto que Aristóteles nos conduziu a ele ao emprega-lo não apenas na Poética como também na Política ao se referir aos objetos poéticos e, ainda que se deva contestar se o emprego do termo nessas obras possui o sentido técnico empregado no *DA* (mesmo questionamento que se pode levantar em relação à tripartição das disposições encontrada na *EN*), seria negligente ignorar a menção feita em obras diferentes e em momentos cruciais da análise do mesmo objeto, as mimesis poéticas. Em contrapartida, entende-lo como tendo um sentido rigoroso seria igualmente impróprio, na medida em que Aristóteles não o é nos quinze empregos do termo e dos seus cognatos na Poética. Ainda que todos eles não se desviem do sentido de ‘calcular’, ‘analisar’, ‘observar’, não podendo então ser confundido com uma operação perceptiva. Ademais, e isso nos mostrou o percurso do tópico anterior a esse, não há dúvidas de que Aristóteles está falando de uma operação intelectual, especialmente por se reportar à unidade e à inteireza do mito. Desse modo, contemplar aqui assume esse sentido, o de uma operação intelectual por meio da qual há de se adquirir algum conhecimento; esse é o sentido empregado ao contemplador da imagem do cadáver ou da fera que Aristóteles traz na Poética e é nele que nos basearemos, sem o

¹⁵¹ *EN* VI, 1140a4-6.

peso, portanto, que a contemplação assume na *EN*.

É lugar comum que para Aristóteles pensamos silogisticamente. Em dois momentos do corpus ele diz explicitamente que o contemplador da mimesis poética fará tal articulação, o já mencionado fragmento do capítulo IV da *Poética*, e outro da *Retórica*, onde ele não acrescenta, mas reitera o que foi dito na *Poética*.¹⁵² Em ambos, as mimesis em geral são causa de aprendizado e a este se chega silogisticamente. Premissas e conclusões habitam o pensamento do homem concebido por Aristóteles; ao menos esse é o modo formal com o qual ele legitima as operações intelectivas. Não pretendo, como outrora mencionado, esclarecer o modo operacional das capacidades intelectivas traçadas por Aristóteles; o objetivo dessa investigação é o de elucidar o aprendizado proporcionado ao contemplador do mito, o que nos leva diretamente ao silogismo conforme indicam as duas obras, a *Poética* e a *Retórica*. O que Aristóteles diz é que: “[ao contemplar as imagens], aprendem e montam silogismos do que é cada coisa, por exemplo, que este é aquele”.¹⁵³

No texto *Mimesis y Phrónesis: la función política de la tragédia em Aristóteles*, Merlo concebeu a seguinte analogia entre o silogismo realizado pelo aprendiz de uma mimesis em geral e o que ela propôs ser o silogismo proporcionado ao contemplador do mito trágico, para, em seguida, refutá-lo, a saber: “este [homem] é aquele [phrónimos]”.¹⁵⁴ O problema dessa tese, e Merlo reconhece isso em seu texto, é identificar a figura do prudente; primeiro porque Aristóteles destina aos jovens o cultivo da música e da visualização de ações nobres, mas como a aprendizagem por meio da mimesis requer um reconhecimento e não se pode predicar a prudência aos jovens por

¹⁵² *Ret.*, I, 1371b5-10. A título de conhecimento, segue o trecho:

Como aprender é prazeroso, o mesmo que admirar, resulta necessário que também o seja os que possuem essas mesmas qualidades; por exemplo, uma mimesis, como nos escritos, na escultura, na poesia e tudo que está bem mimetizado, inclusive em casos no qual o objeto da mimesis não seja prazeroso; porque não é com este que se deleitam, mas sim com o silogismo de que este é aquele, de modo que o acabamos por aprender algo.

ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τὸ τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὔ μεμιμημένον ἦ, κἂν ἢ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἔστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

Tradução da versão espanhola, cotejada com o original grego e com a versão portuguesa publicada pela Imprensa Nacional.

¹⁵³ *Poet.* IV, 1448b16-19.

¹⁵⁴ MERLO. 2015:125.

carecerem de experiência, eles estariam privados de tal reconhecimento e, portanto, não conceberiam esse silogismo; por outro lado, tampouco o herói trágico seria o representante da figura prudente porquanto lhe parece estranho que Aristóteles concebesse que Édipo, p.ex., trouxesse algo que pudesse ser identificado à sabedoria prática. Acaba por concluir, assim, que o aprendizado por meio da mimesis proporciona um aprendizado de modo indireto, não teria “uma finalidade didática, mas sim propedêutica”. Ela exemplifica isso a partir da tragédia e da música do seguinte modo: a tragédia não apresenta uma ação que serve de modelo, a tragédia ensina “o caráter implacável do conflito, a fragilidade da ação, a importância da deliberação, o que é determinante nas decisões, as incertezas do destino”;¹⁵⁵ esse ensinamento, entretanto, estaria restrito aos adultos; os jovens teriam na música o seu correspondente: a música os prepara, segundo Merlo, a julgar corretamente e a disfrutar de uma maneira correta do prazer.

Sua tese integra a recente esfera de comentadores que tem direcionado o projeto aristotélico da poesia à forte contribuição do desenvolvimento da φρόνησις, i.e., da sabedoria prática. Merlo segue, de certo modo, os passos de Donini. Donini, no texto *Mimèsis tragique et apprentissage de la phonèsis*, afirma expressamente acreditar que “a tragédia deve, para Aristóteles, contribuir para o desenvolvimento de um caráter virtuoso e da virtude ética perfeita”,¹⁵⁶ embora, para ele, essa contribuição não se confunda com uma influência direta na formação do caráter do sujeito percipiente do mito trágico. As teses apresentam diferenças entre elas, a analogia e o seu desenvolvimento, p.ex., é um acréscimo de Merlo. Admito que me soa agradável a ideia de que o mito trágico seja entendido como uma porta de acesso, digamos assim, à sabedoria prática e, a meu ver, Donini inaugura uma relação convincente entre eles.

Entretanto, ambos se dedicam a um estudo de caso específico, que eles remetem ao mito trágico, mas que entendo como sendo o do mito que aborda ações nobres; a epopeia, me parece, tem essa mesma capacidade, embora a sua dimensão dilua a possibilidade de provocar tal aprendizado, como menciona Aristóteles; isso, claro, considerando que a hipótese levantada por Donini esteja correta. Além disso, a divisão dos tipos de aprendizado que Merlo apresenta não se baseia unicamente no tipo de ação abordada pelo mito, ela os diferencia com base no modo de exibição dessas ações, por

¹⁵⁵ Ibidem. 2015:128.

¹⁵⁶ DONINI. 2003:440.

isso a música provoca um aprendizado diferente do aprendizado resultado da visualização de uma peça trágica, o que me parece desviar levemente do projeto aristotélico. Aristóteles estabelece uma relação direta da música com o aprendizado de julgar ações, o que não entendo é porque esse ensinamento é excluído da tragédia. Na verdade, a meu ver, o trecho no qual ele estabelece essa relação, e que Merlo se vale para desenvolver a sua tese, só realça que a ação (e os elementos que a ação abarca, a saber: a disposição ética e as paixões) está no centro do projeto da poesia aristotélica e que o aprendizado resulta da observação dela, da ação;¹⁵⁷ portanto, se o poeta resolveu musicalizá-la ou encená-la isso não é de todo relevante para o aprendizado que nasce da contemplação do mito. Certamente cada modo de efetivação do mito terá suas implicações no que concerne à sua eficácia em proporcionar o aprendizado, mas não acredito que esse fator altere o aprendizado. Aristóteles assegura que o mito trágico proporcionará os efeitos que lhe são próprios naquele que não assista à encenação, mas apenas ouça a sua narrativa,¹⁵⁸ portanto, se há um aprendizado próprio do mito trágico, ele será igualmente proporcionado ao seu espectador ou ao seu ouvinte.

Quanto à consideração de que o aprendizado do mito diferirá de acordo com o tipo de ação retratada, ações nobres produzirão um aprendizado e ações vis outro, receio que Aristóteles nos induza a tal conclusão ao incentivar a percepção das obras que apresentam ações nobres e, em contrapartida, censurar a percepção de obras que retratem ações vis; para ele, os jovens não devem assistir a espetáculo cômicos ou yâmbicos. Mas é preciso ponderar o motivo que o leva a restringir os jovens de terem uma proximidade com alguns tipos de poesia. A meu ver, dois aspectos se destacam nas observações feitas por Aristóteles sobre o contato dos jovens com a poesia, a saber: a familiarização com aquilo que nos é apresentado primeiro, e o costume. No livro VII da *Política*, ele se vale de uma máxima de um ator trágico, Teodoro, a de que os espectadores se familiarizam com aquilo que primeiro lhes aparecia em cena, para afirmar que o mesmo princípio é válido para as relações estabelecidas entre os homens e para as demais coisas; para Aristóteles, simpatizamos com aquilo que primeiro temos contato.¹⁵⁹ A partir desse raciocínio ele diz que os jovens devem ser distanciados de tudo o que seja pernicioso, por isso a restrição ao yambo, que fazia parte das festas

¹⁵⁷ *Pol.*, VIII, 1340a14-24.

¹⁵⁸ *Poet.*, VI, 1450b19.

¹⁵⁹ *Pol.*, VI, 1336b26-32.

dionisiacas, e à comédia, gênero derivado do yambo,¹⁶⁰ no qual era frequente a remissão a questões sexuais e o uso de palavras. A esse fator soma-se o costume.

Aristóteles assegura o lugar da música na *polis* sob a justificativa de que ela é capaz de promover no seu ouvinte o aprendizado de julgar corretamente as nobres ações, além disso, por ser naturalmente prazerosa, certamente deve ser inserida nas atividades da *polis*, especialmente entre os jovens, pois a natureza desses é mais afim ao que é prazeroso.¹⁶¹ Ocorre que entre os ouvintes também se instaura o costume (ἔθισμός) de sentir prazer e dor com as afecções suscitadas a partir da percepção das ações, do mesmo modo que no espectador de uma imagem poética; ele diz que “o costume (ἔθισμός) de experimentar dor e prazer com esses tipos de similitudes (ὁμοίωμα) está próximo da nossa maneira de sentir diante da presença verdadeira dessas coisas [ira (ὀργή) e da calma (πραότης), da coragem (ἀνδρεία) e da temperança (σωφροσύνη) e dos seus contrários]”.¹⁶² O prazer e a dor mencionados nesse momento da *Política*, aludem à experiência de sentir essas mesmas coisas de modo semelhante às que são verdadeiramente provocadas ao se sentir calma, coragem, etc., portanto, se refere ao prazer que deriva não do ato de aprender, mas sim do ato de sentir alguma afecção, como a de calma, que, por ser derivada da percepção da ação, se remete indiretamente a ela. Assim, se o percipiente do mito se acostuma a sentir certa afecção por ver ou ouvir certo tipo de ação e sente prazer com isso, como o que ele sente está

¹⁶⁰ *Poet.*, IV, 1449b24.

¹⁶¹ *Pol.*, VIII, 1340a14-24 e VIII, 1340b14-16.

¹⁶² *Pol.*, VIII, 1340a22-24. Abaixo, o fragmento a que me refiro:

Como a música é uma das coisas agradáveis e como a virtude consiste em sentir prazer, amar e odiar de modo correto, é evidente que nada deve aprender-se (μανθάνω) tanto e a nada deve habituar-se (συνεθίζω) tanto como a julgar com retitude as ações nobres (καλαῖς πράξεις). Além disso, nos ritmos e nas melodias se dão similitudes (ὁμοίωμα) perfeitas da verdadeira natureza da ira (ὀργή) e da calma (πραότης), da coragem (ἀνδρεία) e da temperança (σωφροσύνη) e dos seus contrários, e também das demais disposições éticas (ἦθος) (e isso é evidente pelos fatos: mudamos o estado de ânimo ao escutar tais acordes). O costume (ἔθισμός) de experimentar dor e prazer nesses tipos de similitudes está próximo da nossa maneira de sentir diante da presença verdadeira desses sentimentos.

ἐπεὶ δὲ συμβέβηκεν εἶναι τὴν μουσικὴν τῶν ἡδέων, τὴν δ' ἀρετὴν περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν, δεῖ δηλονότι μανθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι μὴτὲν οὕτως ὡς τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν τοῖς ἐπεικείσιν ἢθεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν· ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν (δηλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων)· ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον.

próximo do que é despertado ao estar verdadeiramente diante da ação, ele se acostumará, na situação real, a sentir a mesma afecção e, conseqüentemente, prazer.

O prazer é uma das coisas que deve aprender e habituar-se a sentir, como indica esse mesmo fragmento, mas ele indica também que se deve sentir prazer do modo correto, o que, para Aristóteles, significa sentir prazer a partir da realização de boas atividades, bem como, não permitir que o prazer se sobreponha à realização da própria atividade e passe a ser a finalidade pela qual o sujeito a realiza. As pinturas de Pauson, as quais ele diz que não se deve contemplar, não são imagens quaisquer, são imagens que, segundo Aristóteles, carecem de nobreza. Por isso, contemplá-las e acostumar-se a sentir prazer a partir da visualização delas certamente não seria um bom projeto sob o prisma de Aristóteles. O tipo de ação retratado no mito, dessa maneira, determina certo costume e dele pode nascer um aprendizado, mas esse não é o aprendizado a que Aristóteles se refere ao mencionar a contemplação do mito nem na *Poética*, nem na *Retórica*. Por isso, talvez ele censure certos tipos de mito não por conta do aprendizado que a contemplação proporcionará, mas sim para precaver que os jovens naturalizem certos tipos de ação, se a elas forem apresentados primeiro, e se acostumem a sentir prazer ao estar diante de ações que não deveriam ser prazerosas.

Merlo e Donini discorrem sobre o aprendizado proporcionado pela poesia a partir da análise do mito que expressa um tipo de ação específica, a ação nobre. Seguirei por outro caminho, pois acredito que uma análise mais ampla da ação apresentada na poesia, sem considerar tais divisões, pode nos revelar um aprendizado partilhado pelos dois tipos de ação, nobres e vis. Afinal, o mito pode retratar ações nobres ou vis, mas, essencialmente, ele diz respeito ao mesmo objeto, às ações humanas. Além disso, costuma-se buscar o aprendizado proporcionado pela poesia a partir da clarificação do silogismo, como faz Merlo, o que não farei. A meu ver, a resposta aristotélica sobre qual é o aprendizado que a poesia proporciona se revela na justificativa apresentada por ele para validar a música enquanto uma das atividades que devem ser cultivadas na polis, a saber: julgar corretamente as ações nobres. Isso significa que se aprenderá a observar nobres ações e a refletir sobre o que esse tipo de ação discorre? Essa é uma possibilidade interpretativa. Mas também podemos entender que o aprendizado concerne à observação das ações. A partir da observação se torna possível discernir quais ações são elogiáveis e quais seriam as censuráveis, e isso porque observa-se a ação realizada pela personagem conjuntamente com os princípios que o levaram a

realizar tal ação. A isso, creio, pode-se aristotelicamente identificar como sendo o ato de julgar corretamente as ações que podem ser ditas nobres e, como vimos, a poesia proporciona esse tipo de observação ao bom observador do mito. Me aventuro então a dizer que, para Aristóteles, a poesia forma, em termos gerais, bons observadores de ações humanas.

Conclusão

Independente do meio pelo qual o objeto poético será mimetizado e da causa material que ele apresente, ele pertencerá às espécies miméticas, todavia, há uma diferença específica que o difere dos demais objetos, ao que concluí ser o mito. Assim, pintura, dança, canto, música, encenações, todas as espécies de objeto poético possuem uma coisa em comum, o fato de expressarem um mito. O mito é uma expressão de ações, disposições éticas, afecções e acontecimentos. O poeta, na concepção aristotélica, discorre sobre a prática humana, sobre pensamentos, aspirações, padecimentos emocionais, os costumes de um indivíduo ou mesmo de um povo, o hábito que se adquire na realização constante de certas atividades, a inclinação natural que o ser humano pode apresentar para fazer tal e tal coisa de tal e tal modo, as afecções possíveis de ser despertada nos diversos tipos de relacionamentos que o ser humano se mostra suscetível de estar envolvido. Em suma, ao poeta, em relação às ações e aos acontecimentos, cabe tudo aquilo que flutua no campo do possível, como afirma Aristóteles. O mito, além disso, expõe para aquele que o vê ou o ouve personagens, heróis e heroínas, que são universais, i.e., personagens com característica e qualidades éticas de tipos de indivíduos que transitam pelos corredores do cotidiano humano. O espectador/ouvinte do mito aprenderá a observar os princípios da ação humana, aguçar os seus sentidos de modo a perceber visual e sonoramente as tênues materializações da disposição ética do agente, analisará os seus argumentos, o seu agir, discernirá quais acontecimentos estão sob a responsabilidade de um agente e quais devem ser reconhecidos enquanto fortuito e casual.

Referência Bibliográfica

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1986.

_____. *Poética de Aristóteles*. Trad., introd. e notas de V. G. Yebra. Madrid: Ed. Gredos, 1974.

_____. *Poétique*. Trad., introd. e notas de J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

_____. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. With a critical text and translations of *The Poetics*. Trad., notas e comentários de S. Butcher. New York: Dover Publications, 1951.

_____. *A Poética de Aristóteles*. Trad. e comentários de F. Gazoni. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_mes/Fernando_Gazoni_A_Poetica_de_Aristoteles.pdf

_____. *Poética*. Trad. e notas de A. M. Valente. Prefácio de M. H. da R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. *The Poetics of Aristotle*. Trad., introd. e notas de S. Halliwell. Eastbourne: Duckworth, 1987.

_____. *De Anima*. Apresentação, Tradução e notas de M. C. G. dos Reis. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. *Acerca del alma*. Introd., trad. e notas de T. M. Martínez. Madrid: Ed. Gredos, 1978.

_____. *Da Interpretação*. Trad. J. V. T. da Mata. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Sobre la interpretación*. In. *Tratados de lógica (órganon) II*. Intro., trad. e notas por M. C. Sanmartín. Madrid: Ed. Gredos, 1988.

_____. *Analíticos Segundos*. In. *Tratados de lógica (órganon) II*. Intro., trad. e notas por M. C. Sanmartín. Madrid: Ed. Gredos, 1988.

_____. *Tópicos*. In. *Tratados de lógica (órganon) I*. Intro., trad. e notas por M. C. Sanmartín. Madrid: Ed. Gredos, 1982.

_____. *Física*. Introd., trad e notas de G. R. de Echandía. Madrid: Ed. Gredos, 1995.

- _____. *Física I-II*. Trad. L. Angioni. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *Ética a Nicómaco*. Trad. Araujo, M. e Marías. Madrid: J. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.
- _____. *Ética Nicomáquea*. Trad. e notas de J. P. Bonet. In. *Ética Nicomáquea y Ética Eudemia*. Madrid: Gredos, 2003.
- _____. *Ética Eudemia*. Trad. e notas de J. P. Bonet. In. *Ética Nicomáquea y Ética Eudemia*. Madrid: Gredos, 2003.
- _____. *Ethica Nicomachea I 13 – III 8: Tratado da Virtude Moral*. Trad., notas e comentários de M. Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.
- _____. *Política*. Trad. e notas M. da G. Kury. Brasília: UnB, 2005.
- _____. *Política*. Trad., introd. e notas de M. G. Valdés. Madrid: Ed. Gredos, 1988.
- _____. *Retórica*. Introd., trad. e notas por Q. Racionero. Madrid: Ed. Gredos, 1999.
- _____. *Retórica*. Trad., introd. e notas de M. A. Júnior, P. F. Alberto e A. do N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Retórica das paixões*. Trad. I. Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Metafísica*. Edição trilingue por V. G. Yebra. Madrid: Ed. Gredos, 1982.
- _____. *Investigación sobre los animales*. Intr. de C. G. Gual e trad. e notas por J. P. Bonet. Madrid: Ed. Gredos, 1992.
- _____. *Problemas musicais (secção XIX dos Problemas)*. Ed. Bilíngue. Trad., notas e índices por M. L. Roque. Brasília: Thesaurus, 2001.

Bibliografia complementar:

- BARNES, J. *Articles on Aristotle: 4. Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth, 1998.
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BESNIER, Bernard. *A distinção entre práxis e poiêsis em Aristóteles*. Analytica: Revista de Filosofia, v.I, n.3, p.127-163, 1996.
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. London: London Macmillan, 1907.
- DONINI, P. *Mimêsis tragique et apprentissage de la phonêsis. Les Études philosophiques*. La Poétique d'Aristote : Lectures morales et politiques de la tragédie. Nº 4, pp. 436-450. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- DUARTE, R. (org.) [et al.]. *Kathársis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte:C/Arte, 2002.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad. posfácio e notas de T. Vieira, comentário de O. M. Carpeaux. São Paulo: Ed.34, 2010.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- HALIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 2009.
- KRAUT, R. *Aristóteles: a ética a Nicômaco*. São Paulo: Artmed, 2009.
- LEAR, J. *Aristóteles: o desejo de entender*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- LIMA, L. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- MERLO, M. *Mimesis y Phrónesis: la función política de la tragedia em Aristóteles*. Anacronismo y Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna. Vol.5, nº 8, p.117-137, 2015.
- NUSSBAUM, M. *The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PUENTE, Rey. A kathársis em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, R. (org.) [et al.]. *Kathársis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte:C/Arte, 2002.
- RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- SUÑOL, V. *Más allá del arte: mímesis em Aristóteles*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

_____. *La mimesis aristotélica más allá de los límites de la Poética*. Phaos, Revista de Estudos Clássicos. Campinas: Ed.Unicamp, 2006.

VELOSO, C. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

ZINGANO, M. *Estudos de Ética Antiga*. Col. Filosofia. Porto Alegre: Discurso Editorial, 2007.

_____. (org.). *Sobre a Ética Nicomaqueia de Aristóteles*. São Paulo: Odysseus, 2010.

_____. M. *Razão e sensação em Aristóteles: um ensaio sobre De Anima III, 4-5*. Col. Filosofia. Porto Alegre: L&PM, 1998.