



revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

mimesis,
conhecimento e
verdade

Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Giangiacomo Vale¹

A representação além da realidade.

Mimesis e conhecimento teórico na teoria poética aristotélica.

Tradução de Cristiane Maria Rebello Nascimento

Resumo: O pensamento aristotélico a propósito da poesia representa uma superação do entendimento da *mimesis* como simples reprodução da realidade. Aristóteles concorda com Platão a respeito da essência da arte ser a imitação. Entretanto, os dois filósofos têm posições opostas quanto à qualidade epistemológica da *mimesis*: enquanto Platão entende a *mimesis* com a arte de produzir fantasmas da realidade e a considera como *doxa*, para Aristóteles ela é uma arte capaz de representação do universal. De acordo com Aristóteles, a arte mimética é uma atividade cognitiva na medida em que permite um entendimento quase filosófico dos eventos humanos, quanto a possibilidade e probabilidade deles: ela expressa a ação e interação humana em sua universalidade. Atribuindo à poesia um poder cognitivo e considerando-a um conhecimento, atribui conseqüentemente ao "conhecimento poético" uma natureza fundante e, portanto, de guia hermenêutico e de conhecimento normativo.

Palavras-chave: Aristóteles, Poética, tragédia grega, *Mimesis*, *Eikos*

Abstract: The aristotelian thinking on poetry represents an overcoming of the *mimesis* as simple reproduction of reality. Aristotle agrees with Plato concerning the essence of art as imitation. However, the two philosophers are on opposite positions in the matter of the evaluation of the epistemological quality of *mimesis*: while Plato regarded *mimesis* as the art of producing phantoms of reality, and considers it as *doxa*, for Aristotle it is an art that enables the representation of the universal. According to Aristotle, mimetic art is a cognitive activity as it permits an almost philosophical understanding of the human events in their possibility and probability: it expresses human acting and interacting in its universality. Giving poetry a cognitive power and considering it as a knowledge, leads to attribute to the "poetical knowledge" a founder nature, and therefore a role of hermeneutical guide and normative knowledge.

Keywords: Aristotle's Poetics, Greek Tragedy, *Mimesis*, *Eikos*

1 Università degli Studi Niccolò Cusano, Roma. E-mail: giangiacomov@libero.it.

Mimesis como conhecimento

A *Poética*, obra que Platão não escreveu e que jamais poderia ter escrito, é significativamente o título da obra na qual Aristóteles marca talvez a maior distância do mestre, ainda que este não seja mencionado e que a contraposição não seja explicitada de maneira polêmica. Ao lado de um diálogo juvenil que foi perdido, *Dos Poetas*, no qual parece que a polêmica antiplatônica fosse mais áspera², a *Poética* representa de fato um enorme esforço (se lido, como não poderia deixar de ser, à luz do texto platônico) para fundar o que Platão teria seguramente desaprovado: uma teoria da narração mimética.

Apesar da fortuna que o modelo filosófico aristotélico teve a partir do início do século XVII, a *Poética* permaneceu praticamente ignorada em todas as reflexões relativas à arte até o início do século XVI, deixando o campo às reflexões de caráter quase que exclusivamente platônico³. Não que a *Idea do Belo* - que para Platão é ligado à erótica e que permanece, portanto, fora do alcance da arte⁴ -, tenha permanecido o ponto de referência indiscutível de tais reflexões: de fato, o platonismo substituiu a *Idea do Belo* pelo "ideal de beleza" que transcende as obras de arte singulares, mas que permanece o fim intrínseco ao qual elas tendem, invertendo assim o que diz Platão⁵. Mas esta inversão permaneceu incompleta, uma vez que sua realização teria implicado considerar o motivo fundamental que estava na base da condenação platônica da arte, ou seja, da atribuição a esta última de um caráter *doxástico* e de uma impotência cognitiva. Ora, a ideia de uma função cognitiva e

2 A propósito da existência de tal diálogo e de sua carga antiplatônica cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XV 1454b 8-18 e *Testimonianze sul De poetis*, in ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di Franco Montanari, a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, pp. 81-93.

3 A esse respeito escreve DOMENICO PESCE (*Introduzione a ARISTOTELE, La poetica*, Introduzione, traduzione, parafrasi e note di D.P., Milano, Rusconi, 1981, pp. 4-47: 7): «Singular destino o da *Poética*, cuja fortuna, inteiramente renascentista e moderna, se inicia exatamente quando o domínio que Aristóteles tinha exercido por séculos no campo da filosofia estava por acabar sob os ataques que os filósofos do Renascimento desferia contra a Escolástica; mas singular até certo ponto, quando se pensa no conteúdo obra, profundamente ligado à produção literária da antiga Grécia, a Homero sobretudo e aos autores trágicos, por isso o retorno da *Poética* pressupunha a recuperação do inteiro mundo da língua e da cultura grega». A respeito da redescoberta quinhentista e a fortuna da *Poética* ver *ibid.*, pp. 41-47 e FRANCO MONTANARI, *Introduzione*, in ARISTÓTELES, *Poetica*, Introduzione di F.M., a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-XIX.

4 Segundo BENEDETTO CROCE (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*, Bari, Laterza, 1922⁵, pp. 180 ss.) a separação da ação da arte do belo é a característica fundamental do pensamento estético antigo, ao menos até Plotino, o primeiro a unificar os dois conceitos.

5 Sobre isto ver ERWIN PANOFSKY, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Hamburg, 1924, trad. it. di Edmondo Cione: *Idea: Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

teorética da poesia marca a grande revolução aristotélica, que permanecerá, contudo, obscurecida e marginalizada por séculos pela reflexão platônica e neoplatônica, a favor de uma interpretação (igualmente tardia) eminentemente literária e poética, que da reflexão aristotélica ressalta a função catártica e as implicações psicológicas e morais ligadas a ela⁶. Embora não negando a importância dessa interpretação, voltaremos a nossa atenção para a consideração aristotélica da poesia como atividade teorética e cognitiva, avaliando de maneira secundária as decorrências disto no plano não mais estético-literário, mas no plano filosófico-político.

A reflexão aristotélica a propósito da poesia, assim como a reflexão platônica, encontra no conceito de *mimesis* seu núcleo. Aristóteles concorda plenamente com Platão a propósito da essência da arte como imitação⁷. Os dois filósofos, contudo, tem posições opostas no que diz respeito ao estatuto epistemológico da *mimesis*: se para Platão ela assinala a dupla distância entre a arte e a verdade (a *Idea*), determinando sua impotência e colocando-a no plano da *doxa*, Aristóteles, «eliminada a transcendência da *Idea* e retirada, como consequência, o valor ontológico da noção de imitação»⁸, a considera, ao contrário, fonte de verdadeiro conhecimento. Esta inversão fundamental é o pressuposto indispensável e imprescindível que leva o aluno a desenvolver uma teoria que contraria radicalmente o mestre, ainda que não se preocupe em criticar explicitamente a concepção dele. As duas posições contrárias apoiam-se, evidentemente, em considerações diversas do mundo sensível imitado. Se para Platão este é uma imitação da verdadeira realidade, Aristóteles, no contexto teórico geral que refuta a metafísica platônica, considera por sua vez realidade a natureza imitada da arte, razão pela qual sua imitação só pode produzir "verdadeiro" conhecimento. A atribuição de uma natureza cognitiva à poesia por parte de Aristóteles, e a consequente reivindicação de sua verdade é justificada no contexto de uma análise que parte da investigação acerca da origem da poesia. Como de fato se lê na *Poética*, de acordo com Aristóteles são duas as causas da origem da arte

6 D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 7) sublinha a propósito disso que «depois da redescoberta, interpretação e utilização do opúsculo aristotélico permaneceram por séculos apanágio exclusivo dos literatos e críticos de poesia, tradição que, na Itália, foi conservada até nossos dias. E, de fato, [...] os maiores estudos da *Poética* foram realizados pelos helenistas que se moviam na maioria da no âmbito da cultura idealista [gentiliana], donde o interesse deles pela história da estética».

7 Em realidade o conceito – que naturalmente não surge em Platone mas é muito mais antigo, surgindo talvez com as primeiras reflexões a respeito da origem e da essência da música – pertence à mentalidade do homem grego da idade clássica, donde o homem, submetido à natureza, é expressão dele, não seu criador e, portanto, longe de ser emancipação da consciência humana, a natureza só pode ser imitada. Sobre os significados da *mimesis* no mundo grego antigo cfr. S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986, cap. IV.

8 D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 14.

poética, e são tais causas que determinam a sua verdade: a inclinação instintiva do homem à imitação com o fim de obter através dela conhecimento, e o prazer que deriva de tal atividade:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado [...] Causa é que aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, [...] tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas⁹.

Em primeiro lugar, portanto, uma vez que «todos os homens aspiram por natureza ao conhecimento»¹⁰, como sustenta Aristóteles, na *Metafísica*, e porque a imitação é o primeiro modo de conhecimento, a mesma tendência em imitar também é inerente à natureza humana. Consequentemente, sendo a poesia uma forma de imitação, e sendo a imitação o primeiro modo de conhecimento, é evidente que a poesia exprime uma aquisição do saber, e que enquanto tal permite alcançar alguma verdade. Também a segunda causa da origem da poesia - o prazer de imitar - sanciona a sua natureza cognitiva: a representação artística gera naquele que desfruta dela um prazer que, longe de ser corrupção, ou perversão, como queria Platão, ou de ser um simples prazer estético, como dizemos nós modernos, é um prazer que deriva da consciência: se experimenta prazer em ver as imagens (ou ouvir imitações) porque olhando-as e interpretando-as se aprende, e tal aprendizado é um prazer para qualquer um, não apenas para os filósofos: o prazer universal pelo conhecimento está inscrito na natureza humana, do qual nasce o próprio desejo pelo saber.

A poesia, portanto, enquanto imitação, é uma forma de conhecimento e, portanto, exprime verdade. Trata-se aqui de compreender quais são os conhecimentos a poesia permite, ou seja, quais verdades lhe compete. Como veremos - depois de um breve itinerário que leva em consideração as etapas fundamentais da teoria poética aristotélica -, o conhecimento que se produz graças a poesia é um conhecimento não do particular, mas um conhecimento do universal. Segundo Aristóteles, toda arte, ou seja, toda *téchne poietike* ou atividade humana produtiva que seja governada pela

9 ARISTÓTELES, *Poética*, IV 1448b 4-20. Todas as citações da *Poética*, de Aristóteles, citadas no texto original na tradução italiana de M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, foram substituídas pela tradução portuguesa de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

10 Id., *Metafísica*, I 1 980a 1, trad. it. di C.A. Viano, Torino, U.T.E.T., 1974.

razão e dotada de regras identificáveis, incluída aí a poesia, produz saber e conhecimento. Entre todas as *téchne*, dado que imita a natureza e não tem escopo pragmático, ou utilitário, a poesia é porém a única que (ao lado de todas as «belas artes»: música e artes visivas) não se opõe radicalmente ao conhecimento filosófico, mas alcança uma compreensão quase filosófica dos eventos humanos – sendo de fato imitação destes –, exprimindo não o particular individual e acidental da ação humana, mas a ação e a interação humana em sua universalidade. Se isso é verdadeiro, não podemos deixar de interrogar quais são as implicações da conquista de um tal nível de conhecimento naqueles que lêem ou assistem uma tragédia, ou na própria combinação de homens e ações que a poesia promete imitar: a vida real, a vida *mundana*, e a vida política.

O mito como imitação do possível e o conhecimento do universal

Na *República*, Platão individua os elementos constitutivos da poesia no metro e na melodia, sem os quais, em sua opinião, ela se torna insignificante, quando não desagradável¹¹. Segundo Aristóteles, ao contrário, o componente fundamental e imprescindível da poesia não é a forma (*léxis*), mas o conteúdo, ou a narrativa (*mythos*), na qual consiste a imitação (*mimesis*). Esta, porém, não é *mimesis* de homens: os homens são certamente imitados, mas não enquanto tem este ou aquele caráter (*ethos*) que consiste na qualidade moral das personagens, na virtude ou na imoralidade do que fazem, ou dizem¹². O mito, ao contrário, imita a *práxeis*, ou seja, as ações realizadas pelos homens que agem: fatos da vida humana¹³. E uma vez que a ação cênica imita os homens em quanto *agentes* ou operantes, o fim da tragédia são os fatos e a narrativa, não os caracteres, ainda que, como sustenta Aristóteles, através das ações se tomam também os caracteres:

11 Cfr. Platão, *República*, X 600e-601c. O trecho originalmente citado na tradução italiana de G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, foi substituída aqui pela tradução de Carlos Alberto Nunes, Belém, Ufpa, 2016: «os ouvintes que apreciam os assuntos apenas pelo efeito das palavras, ficam convencidos de que ele fala com muita propriedade, quer o ouçam discorrer com metro, ritmo e harmonia [...]. Porém, se despirmos as criações dos poetas desse colorido musical e as apresentarmos em expressões comuns [...] se parecem com esses rostos jovens, porém sem beleza, quando vistos depois de perdido o frescor original».

12 Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, XVI 1454a 15-24.

13 Cfr. por exemplo *ibid.*, II 1448a 27: «Daí [da imitação de pessoas que operam e agem] sustentam alguns que tais composições [de Sófocles, Homero, Aristófanes] se denominam *dramas*, pelo facto de imitarem *agentes* [drôntas]»; *ibid.*, VI 1449b 37-1450a 5: «E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam [...] Ora o mito é imitação de acções».

a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade e [infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia [...] Sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres¹⁴.

O objeto da *mimesis*, portanto, é «uma composição de actos»¹⁵ de que os homens são protagonistas. E o mito, que é «princípio» e «alma»¹⁶ da tragédia, não é senão aquele elemento da poesia que, *sintetizando* os fatos numa obra de arte, operando uma «composição» (*systasis*)¹⁷ dos acontecimentos, é imitação «do fato em si próprio»¹⁸. A tragédia, por sua vez, é bem sucedida quando *cria* uma totalidade organicamente perfeita e auto suficiente, «uma trama dos factos»¹⁹. A sua unidade não depende portanto do objeto, como pensa Platão, mas da trama narrativa, da estratégia poética, como ensina Homero, o qual decidiu não contar todas vicissitudes de Ulisses, mas apenas aquelas que entram na lógica narrativa, na peripécia, que é «uma acção una»²⁰ que o poeta decidiu representar: a uma personagem podem ocorrer infinitas coisas sem que delas resulte necessariamente unidade e a narrativa ou relato destas não entra no gênero da poesia, mas da história, cujos acontecimentos seguem uma ordem cronológica. A beleza (o valor, a verdade) de uma obra de arte consiste, portanto, na ordem dos elementos que a compõem, os quais devem manter uma relação de dependência e coexistência de maneira a poder abraçá-los numa coerente

14 *Ibid.*, VI 1450a 15-25. Cfr. também *ibid.*, XV 1454a 15-1454b 23. A consideração aristotélica do mito como elemento central e fundante da obra literária é de importância fundamental, uma vez que sendo ele *mimesis* de acções, a qualidade das acções perde importância pela simples mas necessária presença e coerência delas. Como nota MANARA VALGIMIGLI, *Introduzione a ARISTOTELE, Poética*, a cura di M.V., Bari, Laterza, 1964, pp. 1-51: 11: «Que as personagens pensem bem, ou mal, operem bem ou mal, não tem valor; tem valor que pensem, operem e vivam». Tal colocação traz consigo uma consequência de fundamental importância, como veremos mais aprofundadamente a seguir, ou seja, que o valor a verdade da poesia não deverão ser avaliados baseados em sua moralidade. Nota também D. PESCE, *Introduzione*, cit., pp. 18-19: «reconhecendo o conteúdo nos fatos da vida humana, Aristóteles retirava a tragédia das considerações de carácter religioso e ético que lhe eram próprias e que ainda se conservava em Platão, para colocá-la num espaço [...] que assegurava à poesia um valor espiritual autônomo. [...] a teorização da autonomia da arte, para usar uma expressão moderna, foi realizada pela primeira vez».

15 ARISTÓTELES, *Poética*, VI 1450a 5.

16 *Ibid.*, VI 1450a 38.

17 *Ibid.*, VI 1450a 5.

18 *Ibid.*, VI 1450a 15-20.

19 *Ibid.*, VI 1450a 30-35.

20 *Ibid.*, VIII 1451a 15-20.

totalidade. Esta totalidade é tal enquanto atua o princípio de «necessidade» e «verossimilhança», enquanto há um princípio e um fim que não deixa espaço para o acaso e para a fortuna:

"Princípio" é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. "Fim", ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade, ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si nada tem. "Meio" é o que está depois de alguma coisa, e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios²¹.

A obra de arte acabada, portanto, é tal enquanto tem coerência íntima, em razão da qual o impossível e o imprevisível (dos quais nascem os sentimentos de piedade e de medo) ocorre necessariamente e inexoravelmente por uma fatalidade inelutável dada a ligação causal com tudo aquilo que precede, com as estruturas da narrativa e o curso das ações, os quais se desenvolvem consecutivamente uma depois da outra, "conforme à verossimilhança e à necessidade», isto é, seguindo um desenho pré-estabelecido no qual as personagens passam «da felicidade à infelicidade ou felicidade à infelicidade»²².

Ora, a trama narrativa assim caracterizada tem uma natureza cognoscitiva própria que Aristóteles analisa. Em primeiro lugar, segundo o filósofo, o «ofício do poeta não [é] narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, segundo a verossimilhança e a necessidade»²³: o objeto da poesia não é o real (os eventos realmente ocorridos), mas o possível (os eventos que podem ocorrer), e isto é colhido ou sob o aspecto da necessidade que liga as situações e os acontecimentos imagináveis, ou sob o aspecto da verossimilhança. A obra do poeta se distingue assim da do historiador (ou cronista), não porque seja escrita em versos, ou se conecte à mitologia tradicional, mas porque

21 *Ibid.*, VII 1450b 25-34. Cfr. também M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., p. 21, cuja explicação dessa passagem aristotélica é exaustiva: «princípio é aquele fato [...] do qual se pode iniciar uma nova série e que, portanto, não tem nenhuma ligação ou relação de necessidade com outro fato precedente. Princípio é o que produz essa relação de necessidade, [...] não está submetido a ela. E fim é aquilo que se encontra naturalmente depois de uma outra coisa, da qual é consequência necessária ou verossímil [...] é aquilo que leva à natural conclusão e realização da relação primeira, mediante o desenvolvimento pela necessidade e verossimilhança das relações intermediárias».

22 ARISTÓTELES, *Poética*, VII 1451a 10-15. Os conceitos de «verossimilhança e necessidade» serão amplamente tratados e aprofundados mais adiante.

23 *Ibid.*, IX 1451a 37-39.

«[o historiador] diz as coisas que sucederam, e o outro [o poeta] as que poderiam suceder»²⁴, que é possível que ocorram²⁵. A narrativa poética colhe e apresenta os fatos reais no aspecto de sua possibilidade ou probabilidade; narra os eventos tais como *poderiam ter* ocorrido, diferenciando-se assim «do contexto mais amplo da lenda, ou da história da qual é deduzida e fechando-se e isolando-se em si, [elevando-se] num nível diverso da mera existência»²⁶: o nível do possível. Desta maneira, a imitação poética conduz ao conhecimento do universal e faz da poesia uma atividade cognitiva capaz de exprimir verdade, uma atividade cuja obra «é mais geral, na medida em que responde ao verossímil e ao necessário», uma atividade «mais filosófica e mais elavada do que a história»²⁷. De fato, dado que, diversamente da história, na narrativa poética há consequencialidade verossímil e necessária (e não cronológica) dos acontecimentos narrados, uma vez que que a poesia extrai unidade da consequencialidade e da coerência dos eventos narrados, independentemente do fato de terem ou não ocorrido, a história pode narrar apenas o particular, ou seja, aquilo que ocorreu a um indivíduo, e a poesia o universal, ou seja, aquilo que, dado um indivíduo de uma certa natureza, poderia ocorrer ou o que poderá sempre ocorrer a outros da mesma natureza em circunstâncias similares:

a poesia é algo mais sério filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu²⁸.

24 *Ibid.*, IX 1451b 1-6.

25 A comparação entre poesia e história subentende um conceito geralmente reconhecido de história que compreende aqueles de "informação", "crônica" ou "descrição" de fatos ocorridos. A esse respeito cfr. por exemplo CARLO GALLAVOTTI, *Commento*, in ARISTÓTELES, *Dell'arte poetica*, a cura di C.G., Milano, Fondazione Lorenzo Valla & Mondadori, 1974⁹, pp. 117-223: 144-145: «Aristóteles entende *historia* no sentido original de informação sobre os fatos ocorridos, enquanto acontecimento de crônicas, e no sentido de historiografia ou crítica histórica. Podemos dizer que, segundo A., a *historia* expõe o certo, porque refere aquilo que ocorreu, ao invés a poesia constrói o verdadeiro porque alcança o possível, o verossímil, portanto, o universal, mesmo quando se refere a acontecimentos reais ou pessoas que tenham existido»; cfr. também MARCELLO ZANATTA, *Introduzione alla Poetica di Aristotele*, in ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M.Z., Torino, U.T.E.T., 2004, pp. 445-562: 464: «é provável que o termo tenha sido usado por Aristóteles também em referência ao significado mais amplo do que o que aparece em seus escritos [...], e denote por isso a a "descrição"».

26 D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 24.

27 ARISTÓTELES, *Poética*, IX 1451b 5.

28 *Ibid.*, IX 1451b 5-10. A propósito da diferença fundamental entre "poesia" e "história" em Aristóteles cfr. M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 18-19: «historicamente, tem valor aquilo que ocorreu enquanto ocorreu, e basta; poeticamente, aquilo que ocorreu tem valor apenas enquanto era possível que ocorresse. [...] Falar a respeito de um fato que ocorreu é uma prura constatação passiva [...]».

Katharsis, autonomia poética e política

A reavaliação aristotélica do conceito de *mimesis* se assenta em definitivo em dois fatores: o seu estatus de verdadeira e própria atividade teorética, mais filosófica do que a história, que pode trazer conhecimento ao homem, e o prazer ao qual pode dar vida enquanto atividade cognitiva. Ora, além do prazer que deriva do conhecimento, Aristóteles individua também um prazer ligado ao efeito da poesia nas emoções e no equilíbrio psíquico do homem. Este tem origem na representação de vicissitudes que despertam comiseração e terror, e que, longe de corromper o ânimo humano, como teme Platão – segundo o qual, exatamente por esse motivo, a tragédia é a máxima perversão artística²⁹ – o purificam e o elevam. Platão considera que a audição da poesia provoca uma perigosa identificação emotiva com as paixões representadas, e que por isso seja necessário dominar ou deixar secar aquela parte da alma disposta a acolher tais paixões³⁰. Tal ofício pertence à parte racional da alma, isto é, à própria razão, à filosofia, ao verdadeiro discurso. Aristóteles concorda com Platão a propósito do perigo da identificação emotiva e passional da alma, mas considera que, longe de deixar secar as faculdades emotivas da alma, se deve, ao contrário, «afrouxar o controle da razão»³¹ e viver a fundo as paixões para poder

representar um fato enquanto ocorre, isto é, no desenvolvimento de suas possibilidades, na sucessão de seus movimentos, na dependência de seus processos, não é mais uma constatação passiva, mas a reprodução, ou a constatação de um verdadeiro ato de vida [...] sob a espécie do eterno. Eis porque Aristóteles diz que a história representa o particular e a poesia o universal: a história narra este ou aquele fato, ocorrido a este, ou àquele personagem, num momento de tempo; a poesia narra como a este ou àquele personagem, de tal ou tal natureza, poderia ocorrer este ou aquele fato, não em um momento de tempo ou numa série cronológica, mas numa sucessão espiritual. Aquilo que ocorreu, ocorreu: não se pede outra coisa ao historiador; aquilo que poderia ocorrer, poderia ocorrer apenas enquanto era verossímil e necessário que ocorresse: é isto o que se pede ao poeta. É precisamente esta sucessão ou dependência da verossimilhança e da necessidade que importa à poesia [...] A história tem sua própria coesão extrínseca e cronológica, a poesia intrínseca e espiritual. [...] uma coisa é que algo ocorra em consequência de uma outra, – poesia; outra que ocorra depois de uma outra, – história».

29 A poesia, sustenta PLATÃO, implica o homem na pior parte de sua alma, despertando e alimentando nele aquele elemento «distante da inteligência, [nem] são nem verdadeiro» (*República*, X 603a-b), irracional e passional, chegando «até a corromper as pessoas de bem» (*ibid.*, X 605c).

30 Cfr. PLATÃO, *República*, X 606d: «Do mesmo modo atua a imitação poética no domínio do amor, da cólera e de todas as paixões da alma, agradáveis ou penosas, que consideramos inseparáveis de nossas ações: alimenta e irriga o que deveria ficar seco; fá-las dominar sobre nós, quando elas é que deviam ser mandadas, para que nos tornemos melhores e mais felizes, em vez de maus e miseráveis».

31 *Ibid.*, X 606a. Um “afrouxamento” do controle da razão sobre a alma é o efeito imputado (e mais temido) por Platão na poesia. Naturalmente o texto de Platão não é citado por Aristóteles; nos serviremos dele, evidentemente, de modo paradoxal para sublinhar a distância os dois quanto ao mérito da concepção e função catártica da poesia, inexistente em Platão.

dominá-las. Tal ofício pertence à poesia, que é apta a «suscitar comiseração e terror», mas que ao mesmo tempo assegura contro o perigo de um transbordamento delas, provocando «a purificação de tais paixões» (*katharsis*)³². O dispositivo que torna possível esta purificação reside na essência da própria poesia, a *mimesis*, que permite provar certas emoções *não* pessoalmente, mas indiretamente através de fatos desagradáveis e aterrorizantes os quais são assistidos na qualidade de espectadores. O desespero causado pelas desgraças vividas em primeira pessoa não tem em si mesmo o cuidado para governar a própria passionalidade; viceversa, a reprodução imitativa de tais vicissitudes que produz no espectador sentimentos equivalentes de piedade e de medo, age como remédio. A própria natureza da narrativa trágica suscita, de fato, emoções de comiseração e terror as quais produzem por sua vez no ânimo humano aquele alívio que libera dos excessos e das tensões passionais, aquele relaxamento psíquico que deriva da consideração das calamidades alheias, seja quando são reais, e sobretudo, quando são apenas representadas. A poesia, portanto, satisfaz os instintos latentes mais perigosos no homem, purificando-os e prevenindo a sua erupção. A *katharsis* poética é então uma forma de liberação do ânimo dos sentimentos de extrema dor e medo suscitados pela própria vicissitude e por seus significados profundos, e, neste sentido, desempenha um papel fundamental para o bem-estar do homem. Com isso, Aristóteles respondeu também ao segundo motivo da condenação platônica da poesia enquanto fomentadora de movimentos passionais violentos: a passionalidade que para Platão era ela própria condenável é «separada por Aristóteles mediante a distinção entre o sofrimento real e o sofrimento de um sofrimento representado»³³.

É evidente aqui que a catarse que se desenvolve, portanto, no plano psíquico não é o fim teórico da tragédia, mas apenas um dos efeitos da *mimesis*, cujo efeito principal é, porém, o prazer cognitivo. Uma interpretação difundida atribui ao efeito catártico da poesia uma função diretamente prática e política, enfatizando seu valor social e educativo, graças aos efeitos que a poesia pode ter sobre as emoções e, através destas, sobre o comportamento humano. Neste sentido, como nota G. Reale, que não concorda com esta leitura, a função da catarse seria a de purificar as paixões

32 ARISTÓTELES, *Poética*, VI 1449b 25-30 e XVII 1455b 15. Além dessas duas passagens, o termo «catarse» aparece também em Id., *Política*, VIII 6, 1341a 21-24 e in *ibid.*, VIII 7, 1341b 32-1342a 18, na qual Aristóteles examina a eficácia educativa da música e em particular das músicas orgiásticas, remetendo expressamente à *Poética* para posteriores esclarecimentos.

33 CARLO GALLAVOTTI, *Il piacere della mimesi catartica*, in ARISTÓTELES, *Dell'arte poetica*, a cura di C.G., Milano, Fondazione Lorenzo Valla & Mondadori, 1999, pp. 227-240: 235.

«em sentido moral, [...] mediante a eliminação daquilo que tem de pior», enquanto, em sentido oposto a este, a catarse é entendida como «remoção ou eliminação temporária das paixões, no sentido quase fisiológico e, portanto, no sentido de liberação das paixões»³⁴. No primeiro sentido, enfatiza-se o alcance psicológico e, portanto, educativo e ético da poesia em detrimento de seu valor artístico, com base em uma aparente confirmação por parte de Aristóteles, no fim da *Poética*, onde defende que todo prazer é legítimo, mas apenas o prazer que produz catarse, purificação³⁵. Ora, enfatizar o papel catártico da poesia significa atribuir-lhe um papel edificante e, em última instância, uma responsabilidade ético-pedagógica que se exprimiria fora de sua potencialidade cognitiva. Com base em tal leitura, pode-se deduzir do texto aristotélico, ainda que implicitamente, intuindo do texto aristotélico, que independentemente do poder cognitivo da imitação, pode haver no plano moral uma arte boa e uma arte menos boa e, portanto, uma arte útil e lícita, e uma arte prejudicial e ilícita. Esta última deve ser banida ou limitada, a despeito de sua verdade, em razão dos efeitos eticamente inaceitáveis para a *polis*. Aristóteles certamente não repete a condenação platônica da *mimesis* como incapaz de dizer a verdade que apenas a filosofia pode alcançar. Distinguindo o plano epistemológico daquele ético pode, porém, ao mesmo tempo “reabilitar” uma arte que é atividade filosófica e cognitiva capaz de capturar a realidade com os próprios meios, compreendidos o paralogismo e o engano e, por outro lado, condenar uma arte que tenha supostos efeitos eticamente inaceitáveis³⁶.

34 GIOVANNI REALE, *Platone e Aristotele*, in ID., *Storia della filosofia antica*, Milano, Vita e Pensiero, 1975⁶, vol. II, p. 592. De acordo com Reale «a catarse poética não é certamente uma *purificação de caráter moral* (uma vez que é expressamente distinta dela), mas não pode igualmente ser reduzida a um *fato puramente fisiológico*. É provável [...] que Aristóteles visse na agradável liberação operada pela arte algo de análogo ao que chamamos hoje de “prazer estético”» (*ibid.*, p. 594); Reale se baseia nos acenos que Aristóteles faz da catarse nas passagens da *Política* que mencionamos acima, n. 31.

35 Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XIV 1453b 10-12: «porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-sóno que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação». Nessa passagem permanece em todo o caso a ambiguidade: se se tratta pois do prazer mimético (que compreende o catártico) como pensa C. GALLAVOTTI, *Commento alla Poetica* di ARISTOTELE, cit., p. 221, n. 47, ou daquele exclusivamente catártico, como o lê, ao invés, FRANCO MONTANARI (*Note al testo*, in ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di F.M., a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, p. 107, n. 114), non è esplicitamente detto da Aristotele.

36 Em relação a outro motivo da condenação platônica, ou seja, a representação antropomórfica (sobretudo a moral) dos deuses da parte de Homero, Aristóteles não tem nada objetar, e portanto concorda com Platão (não nomeando-o diretamente, mas acenando expressamente a Xenófanes), ainda que o argumento seja apenas mencionado; cfr. *Poetica*, XXV 1460b 35-1461a 3. Em Xenófanes encontramos as mesmas críticas à poesia tradicional (feitas por meio da própria poesia) que encontramos depois em Platão: ele ataca a representação antropomórfica (física e moral) dos deuses homéricos: «Homero e Hesíodo atribuem aos deuses tudo aquilo que entre os homens é indecoroso: robar, cometer adultério e enganar uns aos outros» (SENOFANE, fr. 14 in H. Diels, W. Kranz, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Roma-Bari, Laterza, 1986). Como escreve GIOVANNI CERRI

Isso altera o fato de que a catarse não é o fim da tragédia, mas apenas seu efeito. Esta certamente fornece à poesia uma importância política, mas não sanciona o seu valor artístico. Se considerada exclusivamente deste ponto de vista, a função catártica permanece de fato fora de uma teoria da arte poética que, ao contrário, encontra no prazer o seu verdadeiro fim: para além do inegável potencial efeito ético, a catarse é um conceito prevalentemente estético, desvinculado dos efeitos políticos e associado ao puro prazer da “purificação”. O fulcro da *Poética* é o prazer que deriva da mimesis como conhecimento do universal. A *katharsis* é um efeito da *mimesis*; é sim elemento do prazer, mas é a *mathesis* (e o prazer ligado a ela) o elemento fundamental da poesia. Nesta direção, M. Valgimigli culpa a excessiva ênfase da crítica filosófica e estética na dimensão catártica da poesia às expensas da cognitiva, obscurecida, em sua opinião, por uma interpretação redutora do texto aristotélico que, concentrando-se no efeito catártico, leu a noção de verossimilhança como puro artifício técnico para obter esse mesmo efeito³⁷. Deixando assim o campo livre para um amplificação do papel político da poesia que parece completamente ausente em Aristóteles.

O nosso interesse está voltado para a poesia como atividade capaz de fundar um saber e embora não se negue a importância de seu papel ético-educativo (que permanece fundamental, sobretudo quando se pensa na importância da *paideia* grega), este nos parece secundário e, portanto, não aprofundaremos o debate aqui. Por outro lado, além do fato de que qualquer exegese definitiva a respeito desta questão exigiria a leitura daquilo que Aristóteles, na *Poética*, promete dizer a respeito da catarse num segundo livro perdido, é o próprio Aristóteles a tornar secundária uma discussão a respeito desse ponto, conduzindo a análise a um nível superior e sustentando que a poesia não pode ser ajuizada com os critérios da moral ou da política, embora possa mostrar personagens ou narrar histórias imorais. De fato, entre as grandes intuições que sancionam a originalidade da reflexão aristotélica a respeito da poesia - o primado do conteúdo sobre a forma, o possível como objeto da poesia, a *mimesis* como conhecimento do universal, o ofício catártico da poesia – há uma que não mencionamos (que sanciona a modernidade do texto aristotélico) e que é uma etapa imprescindível para a compreensão do estatuto epistemológico da poesia. Trata-

(*Platone sociologo della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 58), «a elegia de Xenófanes contém *in nuce*, isto é implicitamente [...], articulações daquela que será a argumentação platônica; ela, portanto, representa para nós a mais antiga documentação histórica daquela linha de pensamento».

37 Cfr. M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 44-51.

se da independência da poesia de qualquer juízo moral ou político. Com Aristóteles, pela primeira vez, a autonomia da arte é afirmada (conceito que será esquecido ou distorcido por séculos³⁸) e a poesia distinta (o belo artístico diremos nós modernos) das outras categorias do espírito: a morale, a economia, a verdade; em suma, das categorias da utilidade e da teoria³⁹. Uma tal conotação da poesia, escreve Gallavotti, implica a superação de «uma concepção profundamente radicada na consciência grega: no inteiro mundo da Grécia arcaica toda manifestação humana está subordinada à vida da *polis*, à comunhão da sociedade, razão pela qual de Hesíodo a Xenofonte, dos sofistas a Platão, se considera a poesia em relação à sociedade e se exige do poeta dizer o verdadeiro e o útil, e educar nos bons sentimentos e nos nobres ideais. Tudo isso, diz Aristóteles, é estranho à essência poesia, que é a mimesis, isto é, a criação poética que encontra em si mesma a medida da própria validade»⁴⁰. Isto não comporta, como com frequência se compreendeu, ou se compreendeu mal, a licença de imoralidade ou vulgaridade, mau gosto e total liberdade do artista. O próprio Aristóteles, de fato, na *Política*, desaconselha a pintura de Pausone e a vulgaridade dos comediógrafos.

Eis então as palavras com as quais Aristóteles marca sua distância de uma concepção moralista, ou utilitária da arte: «em relação ao critério da correção, há diferença entre a política e a poética, ou entre uma arte qualquer e a poética»⁴¹. A poesia não deve, portanto, ser ajuizada de acordo com os valores morais, as noções, os métodos e os interesses da política (que compreende não apenas a constituição e administração do estado, mas também a educação dos jovens e a vida social⁴²), como considera Platão que condena também Homero pela imoralidade e mentira de seus poemas deseducativos. Tampouco deve ser ajuizada de acordo com os critérios ou valores válidos para outras artes, como a retórica, a medicina, a lógica, etc. A passagem citada é seguramente expressão do esforço de Aristóteles de se afastar da concepção platônica da arte, nascida sob a égide de uma inarredável interferência

38 Ver, por exemplo, a leitura ampla da contribuição aristotélica para a história da estética feita por C. GALLAVOTTI, *Introduzione*, cit. e M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit.

39 Isto entra no sistema geral do saber elaborado por Aristóteles, na *Metafísica* (libro VI), no qual o estagirista distingue as artes humanas e as ciências em três categorias: teóricas (física, matemática e filosofia primeira ou metafísica), práticas ou utilitárias (que concernem as ações e comportamentos do homem em vista de um fim, enético e político) e poiéticas (que concerne a produção de objetos, ou seja, a técnica). Em tal quadro, entre as artes «poiéticas», as artes «belas» (entre as quais a poesia) têm como objetivo o prazer e a recreação e se distinguem seja das ciências superiores, que não servem nem ao deleite, nem ao útil, seja das artes utilitárias, dirigidas às necessidades da vida.

40 C. GALLAVOTTI, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

41 ARISTÓTELES, *Poética*, XXV 1460b 14-15.

42 Cfr. *ibid.*, XXV *passim*.

entre arte e política, e marca definitivamente uma clara separação entre as esferas da moral e da arte, decretando a amoralidade desta última e defendendo sua autonomia. Não apenas o irracional, o impossível, o antinatural tem direito de acesso numa obra⁴³, mas “até mesmo” o imoral, desde que beneficie seu valor artístico, ou seja, uma melhor *mimesis*. Escreve, de fato, Aristóteles:

Para conhecer se bem ou mal falou, ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou acto não sejam exclusivamente considerados na elevação ou baixeza; é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que, se para obter maior bem ou para evitar maior mal⁴⁴.

Portanto, uma vez que a maior ou menor moralidade do comportamento, ou de uma afirmação de uma personagem (ol caráter, ou *ethos*) não é o fulcro de uma tragédia, esta não pode ser censurada porque coloca em cena comportamentos, ou afirmações imorais. O critério poético e o critério político, ou moral de juízo são distintos, porque um comportamento é censurável não porque seja desprezível, mas porque não é justificável por nenhuma necessidade dramática. De fato, escreve Aristóteles, uma crítica justa é feita à falta de lógica e à mesquinhez quando não há necessidade de colocar em prática nem o ilógico (como faz Eurípides na *Medéia* com Egeu), nem a baixeza moral (como faz no *Orestes* com Menelau): «Censuras, por absurdo ou malvadez, só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional»⁴⁵. Em suma, não são as ações, ou afirmações de uma pessoa que devem

43 Cfr. *ibid.*, IX 1451b 14, onde Aristóteles sustenta que o «enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que acontecem, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis». Não há evidentemente nenhuma incoerência entre a irracionalidade dos fatos ou comportamentos narrados pela poesia e o seu estatuto de *mathesis*. A verdade da poesia consiste não na verdade dos fatos que narra, mas na verdade da organização deles, da narrativa deles, que deve se desenvolver ao longo de uma linha de significado que compreende o possível e o necessário; em suma, dentro de uma lógica narrativa, e tal lógica pode compreender o alógico, o absurdo, o falso, o paralogismo (como é o caso de Homero). Instrumentos fundamentais para suscitar piedade e medo são, de fato, a própria «peripécia» (ou seja, a alteração do curso da ação em direção a um êxito contrário àquele esperado dado as premissas da narrativa – é o caso da revelação da verdadeira identidade de Édipo por parte de um mensageiro na tragédia de Sófocles – cfr. *Poética*, XI 1452a 22-26), e o «reconhecimento» (por exemplo, o encontro e a mútua revelação de identidade entre Ifigênia e Orestes em Eurípides). Pois bem, estes acontecimentos que ocorrem contra todas as expectativas, estes golpes de cenas surpreendentes, absurdos, que alteram a ação não devem de modo algum interromper a sequência causal da narrativa, devem «resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossímil» (*ibid.*, X 1452a 19). Eis então que o irracional pode encontrar lugar na narrativa uma vez que seja introduzido com razão: «se um poeta os fizer [os mitos] de modo que pareçam razoáveis, esses ainda serão admissíveis, ainda que absurdos. Na verdade, tudo quanto de irracional acontece no desembarque de Ulisses, inaceitável seria, em obra de mau poeta» (*ibid.*, XXIV 1460a 35-1460b 3). A este propósito, ver M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 343-344.

44 ARISTÓTELES, *Poética*, XXV 1461a 3-8.

45 *ibid.*, XXV 1461b 19-22.

ser julgadas, mas se a pessoa que age ou afirma, o faz de maneira conveniente em relação às pessoas com as quais mantém relação, em relação às circunstâncias aos meios e ao fim da ação. Ou seja, é necessário ajuizar se age ou afirma em conformidade às leis da verossimilhança e da necessidade. Não importa se as personagens representadas em uma obra são moralmente irrepreensíveis; não é a sua perfídia ou virtude que é importante, mas a coerência artística das vicissitudes representadas em relação aos elementos específicos do fato que o poeta quis narrar, a prova disto, escreve D. Pesce, é que aos olhos de Aristóteles, «o acontecimento trágico não é, de fato, uma história de culpa, ou punição, ou de culpa e redenção, mas é uma história de erros e infortúnios (ou fortuna)»⁴⁶.

O filósofo platônico e o poeta aristotélico. Verossimilhança e universalidade da poesia

A afirmação aristotélica da autonomia da arte em relação às categorias da utilidade e da lógica traz implicitamente consigo a negação de qualquer subordinação da poesia a um programa político e educativo e marca, portanto, também neste âmbito, a superação de Platão, o qual, considerando irrenunciável o papel pedagógico e político da poesia, admitia a sua presença na *polis*, submetendo-a, porém, à censura dos governantes, de modo que apenas os mitos funcionais ao bem-estar da cidade da cidade pudessem circular⁴⁷. Somado à superação de uma consideração da mimese como saber *doxástico*, isto confirma a importância de Aristóteles para a completa revalorização da essência e do valor da poesia em relação às acusações dirigidas a ela por Platão.

Todavia, a separação da arte das categorias da utilidade e da lógica parece colocá-la automaticamente na categoria do “desinteresse” ou da “indiferença” (identificando-se com uma categoria moderna que chamamos de arte-pela-arte, completamente desassociada da realidade e submetida unicamente às próprias leis) e diminuir por isso o alcance da revalorização da arte quanto a sua função cognitiva da

46D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 19. A conferma di ciò scrive M. VALGIMIGLI (*Introduzione*, cit., p. 11): «che i personaggi pensino bene o male, operino bene o male, non ha valore; ha valore che pensino operino e vivano. [...] l'azione è ciò di cui è mimesi il mito. Ecco perché il mito, la composizione o combinazione dei casi e dei fatti, è di ogni altra opera d'arte letteraria l'elemento principale».

47Cfr. PLATÃO, *República*, X 607d-608a, onde o filósofo aprova a presença na cidade de uma poesia refundada numa nova teologia e que seja «de vantagem para as cidades e a vida humana em geral: [...] boa e amiga da verdade». Ver a esse propósito *I miti di Platone*, a cura di F. Ferrari, com introdução de Mario Vegetti, Milano, B.U.R., 2006., pp. 17-22.

realidade e a sua inclusão no domínio do “saber”. Parece haver aí uma contradição, pois de um lado, revalorizando sua qualidade epistemológica, Aristóteles atribui maior valor à arte na relação que esta mantém com a realidade e o mundo sensível (em definitivo, a realidade *social* e, em última instância, *política* – visto que se trata de «imitação de homens que agem»), e de outro lado, declarando sua própria “alogicidade” e amoralidade – ou seja, a sua estranheza ao útil e a qualquer disposição educativa – nega-lhe, porém, qualquer relação hermenêutica ou simplesmente descritiva com a própria realidade, impedindo, conseqüentemente, qualquer implicação prática ou normativa.

A complexidade da questão requer uma análise à luz de maiores considerações. Em primeiro lugar, trata-se de entender qual é o estatuto do conhecimento poético e da verdade que este pode alcançar. Se, como se viu, o pensamento poético é o pensamento do possível e a verdade a verdade que é capaz de alcançar é a verdade do verossímil, trata-se então de entender o que é o verossímil: em que sentido se manifesta nele o universal? Em segundo lugar, atribuir à poesia um poder cognitivo e considerá-la um saber confere ao “saber poético” um estatuto fundante, e portanto, um papel de “guia” hermenêutico e de saber normativo? Enfrentar essa segunda questão de modo exaustivo requeriria um confronto aprofundado com a filosofia prática aristotélica à qual nos limitaremos apenas a acenar, sublinhando algumas hipóteses interpretativas. Uma vez desocupado o campo da alternativa (contraditória e aos nossos olhos redutiva) entre “politização” do efeito catártico e a aparente indiferença aristotélica em relação à contribuição educativa e “política” della poesia, trata-se de entender se à luz de sua compreensão na qualidade de atividade teórica e cognitiva, o pensamento poético é capaz de desempenhar um papel de fundação do político, legitimando e orientando pensamento e a prática no âmbito do político. Se assim fosse, abriria-se um caminho em direção à compreensão das relações entre poesia e política em Aristóteles, que transcende o papel político da poesia em suas implicações ético-pedagógicas. Decerto não se quer colocar em questão o conceito de autonomia da poesia em relação à política, estabelecido por Aristóteles. Ao contrário: se quer sublinhar que, como escreve D. Pesce, «Aristóteles demonstra como a poesia, longe de dever submeter-se aos valores cognitivos e éticos que a condicionam de fora, já os possui em seu interior pela própria natureza»⁴⁸. E que, por conseguinte, não é necessário cair no erro de confundir a autonomia poética

48 D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 35.

com o seu respectivo político, ou com a autonomia da política em relação à poesia (do pensamento poético, do saber trágico) na qual foi substancialmente concretizado o “gesto sacrificial” platônico com o qual a filosofia política passou a operar negando o saber mítico-poético. O poeta aristotélico não pretende certamente tomar o lugar do filósofo platônico que abandonando a caverna e erguendo o olhar em direção ao céu das Ideias, foi legitimado para o governo do mundo dos homens. Mas se com Aristóteles a compreensão poética do mundo ultrapassa o nível da opinião para alcançar um conhecimento que sendo verossímil exprime o universal, então também não há neste caso, ao lado das implicações gnosiológicas, implicações normativas?

Como já se disse, nos limitaremos aqui em responder apenas de maneira secundária a tais questões, que inevitavelmente surgem no momento em que continuamos a investigar de maneira mais aprofundada o sentido dos conceitos de verossimilhança e de necessidade implícitos na narração e o conhecimento que pode derivar dela, e a tentar compreender de que maneira, com Aristóteles, a verossimilhança da imagem mimética não represente mais uma verdade “inútil” e improdutiva em comparação àquela que para Platão só era alcançada com a dialética filosófica. Como se viu, a atribuição do possível à poesia a torna uma atividade teórica dotada de uma verdadeira e própria natureza filosófica e ainda «mais filosófica» do que a pura representação do existente ou do ocorrido (história). Todavia, se o âmbito da poesia são as possibilidades do evento, então a verdade que compete a ela, a verdade do que diz, não coincide com o que Aristóteles entende como verdade filosófica (onde a filosofia primeiro indaga o ser enquanto ser), nem com o que entende como verdade científica (onde a ciência, cada uma das ciências, indaga um determinado gênero de entes). Poesia, filosofia e ciência, têm em comum a investigação do possível⁴⁹. Mas a poesia se distingue das outras duas pelos juízos que pode fazer das coisas possíveis: diferentemente da filosofia e das ciências - cujo juízo pode ser verdadeiro, ou falso, segundo o tipo de possibilidade que se considere, dos fatos dos quais se fala - a

49 No que diz respeito à filosofia primeira, porque a potência define um dos significados do ser (cfr. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1017a 35-1017b 1; 1051a 35), e a filosofia primeira indaga o ser enquanto ser (cfr. *ibid.*, 1003a 21), então a filosofia primeira estuda o possível sob o perfil da potência (cfr. *ibid.*, IX 1-9). Mas esta estuda o possível também «em sentido não potencial», que compreende «o que não necessariamente significa o falso», o que é verdadeiro e «o que pode ser verdadeiro» (*ibid.*, 1020a 30-33). Também as filosofias segundas indagam o possível do ponto de vista da potência; é o caso da física, por exemplo, dado que se ocupa das realidades em movimento e a potência é princípio de movimento; mas também as ciências biológicas, a matemática, ainda que em sentido metafórico (cfr. *ibid.*, 1019a 33-34). A investigação a respeito da possibilidade caracteriza enfim as ações as produções fabris (ambas caracterizadas pela possibilidade, pelo «poder ser diversamente de como são»), que são objeto respectivamente das ciências práticas e poéticas. Sobre a compartilhamento do possível como objeto de investigação de poesia, filosofia e ciências em Aristóteles, cfr. M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 465-466.

narrativa do poeta é sempre verdadeira⁵⁰. A sua verdade não consiste na coincidência entre os fatos narrados e ocorridos, entre imitação e coisa imitada, que é a verdade histórica, mas na sua própria construção, no unir e separar as circunstâncias que constroem a narrativa, e nenhuma união, ou separação, de qualquer tipo que seja, pode tornar falsa a narrativa.

É evidente aqui que a verdade que a filosofia, a ciência e a poesia alcançam não têm o mesmo estatuto. Os juízos a respeito das coisas possíveis das duas primeiras e da poesia são todos verdadeiros, mas segundo um sentido diverso de verdadeiro, que se ajusta aos diversos objetos aos quais se referem. O verdadeiro da poesia é o verossímil (*eikos*)⁵¹. O conhecimento que a poesia oferece dos fatos (fatos que, não nos esqueçamos, são as ações humanas) não é inferior àquele oferecido pelas ciências práticas (ética e política), mas diz respeito a uma dimensão diversa daquele que é objeto de investigação das duas últimas: uma dimensão acessível apenas através da poesia. É, precisamente, uma dimensão cujo conhecimento se concretiza no conhecimento do verossímil⁵². Segundo Aristóteles, a verossimilhança de um acontecimento, fato ou ação é determinada pela sua frequência. O verossímil denota o que ocorre o *mais das vezes*: quando um evento se verifica na maior parte

50 Segundo Aristóteles os juízos das ciências e da filosofia sobre as coisas possíveis são equivalentes aos juízos sobre os entes compostos (cujo estatuto é definido na *Metafísica*, IX 10): se os entes compostos podem ser de dois modos contrários», ou unidos ou separados, assim também o juízo sobre eles poderá ser verdadeiro ou falso: «a mesma opinião se torna verdadeira ou falsa e [assim] o próprio discurso; é assim possível que ora diga o verdadeiro e ora diga o falso» (*Metafísica*, 1051b 9-15). Nota infatti M. ZANATTA (*Introduzione*, cit., pp. 466-467): «pois que o ser das coisas compostas e possíveis [...] consiste em serem unidas as determinações das quais são compostas e formarem uma unidade, a opinião segunda a qual tais determinações são unidas é verdadeira e o juízo que diz serem unidas diz o verdadeiro. Mas, pois que se trata de coisas possíveis e como tais podem também não ser, ou seja, podem ver separadas as determinações das quais são compostas (uma vez que para este “o não ser consiste em não ser unido, em ser mais coisas” [*Metafísica*, 1051b 12-13]), na realização desta eventualidade a dita opinião “se torna falsa” e o dita juízo “diz o falso”. Assim, um exemplo do ser das coisas compostas e possíveis é o caso do cavalo que corre (trata-se do exemplo usado por SÃO TOMÁS, p. 456b, § 1899), cujo ser consiste em serem unidos o cavalo e o correr. Neste caso, a opinião pela qual o cavalo corre (opinião que une os dois termos) é verdadeira, e o juízo que prega o correr do cavalo diz o verdadeiro. Mas, uma vez que se trata de coisas compostas e possíveis, que como tais podem também não ser (ou seja, ser desunidas), quando o cavalo para, a opinião de que ele corre e o juízo de que corre se tornam falsos. «Em mérito, portanto, às coisas possíveis e compostas – continua Zanatta – a mesma opinião pode “se tornar verdadeira e falsa” e o mesmo juízo “ora diz o verdadeiro ora o falso”. Tal é precisamente o estatuto da verdade filosófica e científica sobre as coisas possíveis», o qual as diferencia da poesia pois o que diz esta última «não se torna ora verdadeiro e ora falso segundo os fatos dos quais fala, podendo ser e não ser, isto é, ver unidas ou desunidas as determinações circunstanciais nas quais se desenvolvem, realizam uma ou outra possibilidade».

51 Sobre o conceito de verossímil na teoria poética aristotélica ver XAVIER RIU, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, in «Annali dell'Università di Ferrara», n.s. III, 2002, pp. 71-91; ID., *Le nécessaire, l'eikos et la nécessité dans la Poétique*, in *La causalité chez Aristote*, éd. par L. Couloubaritsis, S. Delcomminette, Paris-Bruxelles, 2011, pp. 179-206; ID., *Eikós nella Poetica di Aristotele*, in «Comunicare la cultura antica. I Quaderni del Ramo d'oro on-line», n. 5, 2012, pp. 96-111.

52 Cfr. M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 468-469 e C. GALLAVOTTI, *Commento alla Poetica di ARISTOTELE*, cit., p. 145.

das vezes, então ele é verossímil, e mais se verifica mais é verossímil. O termo “verossímil” empregado por Aristóteles para denotar o verdadeiro na poesia jamais foi seguido por uma definição, na *Poética*. Todavia, o mesmo termo é repetido em outras obras e em alguns casos vem acompanhado da expressão “na maioria das vezes” (*epi to polu*) para esclarecer seu significado⁵³: «aquilo que se sabe que no mais das vezes ocorre ou não ocorre, ou que é ou o que não é deste modo [...]: por exemplo, odiar os invejosos e amar aqueles que amam»⁵⁴; «se os casos são *mais de um e muitas vezes em um dado modo*, este é mais verossímil»⁵⁵; «o que se verifica na *maioria das vezes*, porém não em sentido absoluto como alguns o definem, mas como aquilo que versa sobre coisas que podem ser de maneira diversa, relacionando-se com as coisas em relação às quais é verossímil, assim como o universal se relaciona com o particular»⁵⁶.

O nexa entre os dois conceitos esclarece, portanto, o sentido da universalidade do verossímil poético. Mas nos fornece um posterior elemento de reflexão, ao qual apenas acenaremos: o grau de conhecimento que pode ser alcançado pela poesia e que se exprime no verossímil parece caracterizar também o estatuto do conhecimento que pode ser alcançado pela filosofia política. De fato, a locução “na maioria das vezes” é presente também na *Ética a Nicomano*, na qual é empregada por Aristóteles para definir seja o grau de estabilidade dos objetos investigados pelas ciências práticas, seja o tipo de conhecimento alcançado por elas. Onde, de fato, Aristóteles define o tipo de conhecimento das «coisa humanas» e dos «bens» que a filosofia política é capaz de alcançar e afirma que não se trata de um conhecimento científico. A filosofia política, sustenta, deve limitar-se a um conhecimento no esquema geral, sumário, «em linhas gerais», uma vez que as ações moralmente belas e as coisas justas das quais se ocupa são caracterizadas pela variabilidade e relatividade, e, portanto, não podem ser demonstradas com exatidão, ou melhor, com a mesma exatidão da ciência. Em seguida, se exprime com estas palavras:

se pode portanto contentar-se, falando de tais coisas e partindo de tais premissas, em indicar a verdade grosseiramente e em linhas gerais; e

53 Sobre a substituição constante na *Poética* da expressão «na maioria das vezes» pelo termo «verossímil» ver MICHAEL FREDE, *Necessity, change, and «what happens for the most part»*, in *Aristotle's Poetics*, ed. by Amelie Oksenberg Rorty, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 197-220.

54 ARISTÓTELES, *Analíticos anteriores*, 70a 5-7.

55 *Id.*, *Retórica*, 1402b 38-1403a 1.

56 *Ibid.*, 1357a 34-b 1.

falando de coisas que são *na maioria das vezes* [*epi to polu*] e partindo de coisas de tal gênero tirar conclusões similares⁵⁷.

Falando, portanto, de coisas que são «na maioria das vezes», como aquelas tratadas pela ética e pela política, pode-se apenas partir da premissa que são «na maioria das vezes» e pode-se apenas chegar a conclusões e demonstrações válidas «na maioria das vezes», ou seja, na maior parte dos casos. A impossibilidade de uma precisa determinação do justo e do bom no caso particular, constringe a filosofia política em “contentar-se” com um saber geral, no qual as demonstrações não são sempre válidas, mas são válidas na maior parte dos casos, são «na maioria das vezes» válidas: regularmente mas com exceções.

Retornando à determinação do verossímil, o fato de que um evento ou fato se verifique com uma certa recorrência – na maioria das vezes – não significa contudo que se verifique todas as vezes de modo rigorosamente e absolutamente idêntico. A verossimilhança implica em uma certa margem de variabilidade e de diferenciação, e é isto que torna o evento a cada vez irrepetível e único, mas substancialmente similar aos eventos que se verificam em outros casos. É esta a prerrogativa das realidades que podem ser diversamente do como são, entre as quais se enumeram as coisas que são objetos de produção e, sobretudo, de ação. Assim, como nota M. Zanatta, «o verossímil, de um lado se circunscreve ao âmbito das coisas possíveis, de outro, qualifica-se através de dois conhecidos conotativos: ocorrer na maioria das vezes (como na maior parte dos casos se amam as pessoas que são cheias de amor e [...] se odeiam aquelas invejosas), mas, ao mesmo tempo, ocorrer todas as vezes segundo apenas uma certa semelhança, não de modo idêntico»⁵⁸. A repetição muito frequente dos casos que determinam o verossímil não implica, portanto, que tais casos sejam iguais, mas que em sua diferença, estejam dentro de uma tipologia de caso.

Tal caracterização da verossimilhança, sustenta Aristóteles, torna a relação entre o verossímil e a coisa em relação à qual é verossímil equiparável à relação que o universal mantém com o particular⁵⁹. Uma equação entre o verossímil e o universal baseada na analogia e não na coincidência: se, de fato, entendemos o universal como aquilo que unifica sob uma única identidade aquilo que ele contém, é evidente que ele não pode coincidir com o verossímil, no qual as coisas não ocorrem de modo igual,

57 ARISTÓTELES, *Ética a Nicomano*, I 1 1094b 19-22.

58 M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 469.

59 Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1357b 1: «[...] referindo-se a coisa em relação à qual é verossímil, assim como o universal se relaciona ao particular».

mas (em sua diferença) de modo similar (e, mais, ocorrer de modo similar não se apresenta sempre, mas na maior parte das vezes)⁶⁰. Portanto, afirmar que o verossímil é *análogo* ao universal significa que ele *funciona como* o universal relativamente ao particular: assim como no universal encontramos a identidade, no verossímil encontramos a semelhança e a recorrência de um certo caráter; e como o universal define o particular, de maneira análoga o verossímil define o caso individual. Exatamente por isto, deve ser considerado uma modalidade do *logos*, ou seja, expressão de racionalidade que confirma a participação do verossímil na dimensão do verdadeiro. De fato, escreve Aristóteles, «os fatos que se produzem de maneira contrária ao verossímil» devem ser considerados da mesma maneira que aqueles que ocorrem «de modo contrário à razão»⁶¹. Ora, dado o caráter de racionalidade do verossímil, e sendo objeto da poesia o possível, é evidente que o possível encontra no verossímil a sua racionalidade, que legitima a explicitação do «concatenar-se dos fatos como teriam podido ocorrer, colocando-os à luz de certas universalidades tipológicas que lhes confere um sentido adequado para se tornarem objeto de poesia»⁶².

Por fim, recapitulando, o objeto da poesia como imitação é o possível e não o real, e sua verdade não consiste na coincidência da imitação com aquilo que é imitado. A sua verdade é o verossímil: a verdade do possível narrado pela poesia. Eis o sentido da tese aristotélica já recordada, segundo a qual o «ofício do poeta não consiste em referir os eventos [realmente ocorridos], mas sim o que pode ocorrer e o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade»⁶³. E porque no possível, segundo o verossímil e o necessário, se exprime o universal é que, enfim, a poesia é mais filosófica que a história, que representa o particular: essa, «quando refere os mesmos fatos que toca a história, os *transfigura* [...], e assim os faz elevar-se a um significado mais amplo, e em certo sentido *universaliza* este objeto»⁶⁴.

60 É evidente portanto que o verossímil não coincide com os universais lógicos de que trata a filosofia teórica e a lógica. Como nota G. REALE (*Platone e Aristotele*, cit., p. 588), «se a poesia não deve reproduzir verdades empíricas [uma vez que não imita a realidade, mas a sua possibilidade], não deve reproduzir também verdades ideais de tipo abstrato, verdades lógicas». Cfr. também M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 470: diversamente do verossímil, «o universal aristotélico [...] exprime o caráter comum de uma pluralidade de coisas e representa por isso a unidade de um múltiplo».

61 ARISTÓTELES, *Retórica a Alexandre*, 1429b 27, cit. in M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 471, o qual continua: «subsequente confirmação [se encontra] na doutrina segundo à qual o verossímil constitui um tipo de premissa dos entimemas (*Retórica*, 1357a 30-34), vale dizer dos procedimentos com os quais se produz a persuasão com base apenas na capacidade lógica e raciocinante da argumentação, sem movimento dos sentimentos».

62 M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 471.

63 ARISTÓTELES, *Poética*, IX 1451b.

64 G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 588.

Ação poética, praxis e felicidade: a universalidade concreta

Segundo Aristóteles a universalidade tipológica da representação não tem origem necessariamente na imitação das ações, ou fatos recorrentes, ou “ordinários”, ou que pudessem ocorrer a qualquer um. Ele atribui um significado universal também a eventos que são sem dúvida pouco comuns e, portanto, em senso lato, não universais (como por exemplo o matricídio de Orestes, o fratricídio de Eteocles e Polinices, o parricídio de Édipo, o incesto de Jocasta, etc ...). A universalidade da ação dramática não reside, portanto, no próprio evento, mas diz respeito a uma dimensão posterior relativa ao desenvolvimento da ação em vista de um fim: as passagens, as operações, os momentos, as ações não casuais mas *necessárias* que levam àquele fim. Uma tal afirmação pressupõe, como faz P. Donini⁶⁵, considerar a ação dramática sobre o fundo do significado estritamente filosófico com o qual Aristóteles entende o termo “ação” (*praxis*) em outros contextos, como por exemplo nas *Éticas*, com o qual designa o comportamento consciente e deliberadamente escolhido de seres humanos que agem em vista de um fim determinado⁶⁶. Ora, uma vez que a poesia é imitação de homens que agem, a ação dramática resulta de uma sequência necessária ou verossímil de muitas ações, ou eventos singulares de uma personagem, sequência da qual estão excluídos o caso, a fortuna ou a futilidade: nenhum evento é acidental ou não essencial no tempo da narrativa. Se, porém, entendemos ação dramática (e as ações que a compõem), à luz do conceito de *praxis*, então esta não pode ser considerada independentemente de seu fim, que é comum a das ações naturais. Qual fim?

Na *Ética a Nicomano*, Aristóteles, partindo do dado evidente *per se*, a estrutura finalista da ação humana, sustenta que todas as ações humanas se completam na

65 Cfr. PIERLUIGI DONINI, *Poética e Retórica*, in *Guida ad Aristotele*, a cura di Enrico Berti, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 327-363.

66 Cfr. ARISTÓTELES, *Ética a Eudemo*, II 6 1222b 20; 8 1224a 29. Na distinção geral entre «ações involuntárias» (estorquidas ou realizadas pela ignorância) e «ações voluntárias», as ações «voluntárias» são aquelas ações que dependem de nós, as ações «cujo princípio reside em quem agem, se conhecem as circunstâncias particulares nas quais se desenvolve a ação» (*Ética Nicomachea*, III 1 1112a 22-24). Essas são sempre determinadas por uma «escolha» que será concluída depois da argumentação e reflexão («deliberação»), e neste sentido Aristóteles afirma que animais e crianças são incapazes de agir. Esta argumentação baseada na ação, que Aristóteles chama de «deliberação», estabelece quais sejam as ações individuais a serem colocadas em ato e os meios usados para alcançar certos fins (cfr. *ibid.*, 1113a 2-7).

realização de um fim preciso que se configura em última instância como o *bem*: «toda arte e toda investigação, assim como toda ação e todo propósito parecem visar algum bem: por isso, com razão, o bem foi definido como aquilo ao qual todas as coisas tendem»⁶⁷. E todos os fins e bens relativos ou subordinados (aqueles que se buscam em vistas de outros) aos quais os homens tendem, são buscados em vistas de um fim último, de um «bem supremo»⁶⁸ desejado *per se* e que longe de ser transcendente, como a Ideia do Bem platônico, é um bem imanente ou realizável e alcançável pelo homem e para o homem⁶⁹. Este bem supremo é o viver bem, a felicidade: «quanto ao seu nome, a maior parte está quase de acordo: felicidade o chamam seja a multidão, sejam as pessoas refinadas, as quais pressupõem que o ser feliz consista em viver bem e em ter sucesso»⁷⁰. Ora, se a felicidade é o fim ao qual todos os homens conscientemente tendem, todas as ações humanas são deliberadamente pensadas e realizadas em vista da felicidade e, por esse motivo, como escreve P. Donini, «submetidas àquela necessidade que se diz hipotética ou condicional [pelo que] se um dado fim deve ser alcançado, é necessário que se efetuem tais passos em tal ordem, porque cada um deles pressupõe como sua causa e fundamento a realização efetiva do precedente»⁷¹. Do mesmo modo, imitando homens cujas ações são teleologicamente dirigidas para um fim, as ações dramáticas realizadas pelos personagens em cena são também ações deliberadamente escolhidas em vista de um fim e como as ações “naturais”, serão também necessariamente finalizadas naquela felicidade (sucesso, bem-estar), que é o movente último da ação humana, o *telos* da vida, como se lê também na *Poética*⁷².

67 *Ibid.*, *Ética a Nicomano*, I 1 1094a 1-3.

68 *Ibid.*, I 2 1094a 22.

69 Cfr. *ibid.*, I 6, 1096b 32-35.

70 *Ibid.*, I 4 1095a 17-20. Segundo a definição de ARISTÓTELES (*Ética a Nicomano*, I 6 1098a 16) a felicidade (*eudaimonia*) é «uma atividade da alma segundo virtudes».

71 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., p. 339. Cfr. ARISTÓTELES, *Ética Nicomachea*, III 3 1112b 11 ss.

72 Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, VI 1450a 17: «a tragédia não é imitação de homens, mas de uma ação. Assim também na vida humana, a felicidade assim como a infelicidade consiste na ação, e o fim da vida é a ação, [...] os homens são qualificados segundo seus caracteres, mas são felizes ou não segundo suas ações»: a própria ação deliberada em vista de um fim que não poderia ser senão a felicidade é o que também caracteriza as personagens da tragédia. Como sublinha M. ZANATTA na nota ao texto (cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, trad. di M.Z., cit., n. 41, p. 601) a passagem que ele omite e que se refere à tradução de C. Gallavotti (ARISTÓTELES, *Dell'arte poetica*, trad. di C.G., cit., 6, 7), não é reconhecida por todos os intérpretes como autêntica. M. VALGIMIGLI, que se refere a ela, a traduz de modo similar à tradução portuguesa citada acima: «a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam». P. DONINI (*Poética e Retórica*, cit., p. 339, n. 10) sublinha que para além das diversas exegeses em relação à autenticidade da passagem, «a ação deliberada em vista de um fim (que não poderia ser senão sucesso e bem-estar, em última análise a felicidade) é certamente o que caracteriza, segundo

É evidente, nesta altura, no que consiste a universalidade dos eventos narrados pela poesia. Esta é universal não pela narrativa e pelas vicissitudes das personagens, nem pela ação em si mesma, mas pelo fim da ação: a poesia representa sempre, para além dos diversos particulares nas narrativas construídas pelos diversos poetas, «uma história de cursos de ações iniciadas por agentes humanos em vista do sucesso, isto é, da felicidade, tentativas que resultam em sucesso ou em fracasso»⁷³. Isto significa que as escolhas singulares feitas deliberadamente pelas personagens são condicionadas pelo fim que estas presumem alcançar. E que, sendo o fim comum a todas as escolhas, também estas terão o carácter da universalidade. Em suma: a universalidade da ação é garantida pela universalidade do fim ao qual todos os homens (e, portanto, todas as personagens que imitam as suas ações) tendem, ou seja, a felicidade. Além disso, esta é garantida *a priori* pelo assunto segundo o qual um certo tipo de carácter (*ethos*) realizará necessariamente ou verosimilmente escolhas e ações de um certo tipo, adequadas ao próprio carácter: isto é, as escolhas e ações realizadas pelas personagens são condicionadas, não apenas pelo fim, mas pelo carácter delas, ou seja, pela orientação moral delas. Segue-se que a personagem não pode decidir mudar por vontade própria o comportamento ao qual seu carácter está habituado⁷⁴ a ter, mas deverá submeter-se à lei segundo a qual deve haver coerência entre carácter e comportamento: este último resultará do primeiro em conformidade

Aristóteles, as personagens da tragédia, como mostram todas as suas análises e a própria tese que na tragédia as personagens passem, segundo uma sequência de ações necessárias ou verossímeis, da prosperidade ao infortúnio ou vice-versa». Nos limitaremos aqui a notar que a compreensão da ação dramática não pode em nenhuma caso prescindir de ser considerada à luz da filosofia aristotélica da praxis. Sendo a poesia imitação de ações da vida, e sendo estas, como qualquer outro processo natural, governadas por estruturas teleológicas submetidas à lei da necessidade, isto significa que a arte imita (ou completa) a própria estrutura teleológica dos procesos naturais. Ora, se a estrutura teleológica do processo naturale que é a vida implica a coincidência desta com a felicidade (no sentido de que a vida é felicidade – é teleologicamente felicidade: a felicidade é o *telos* da vida), então também a poesia, assim como a vida, terá como seu fim a felicidade, e nisto apenas traça a estrutura teleológica das ações naturais. A respeito da concepção finalística da vida ver por exemplo ARISTÓTELES, *Ética a Nicomano*, I 6 1098a 16; *Física*, II 6 197b 4; *Política*, VII 3 1325a 32.

73 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., p. 340.

74 Na geral bipartição aristotélica entre «virtudes éticas» (humanas) e «virtudes dianoéticas» (racionalis) que são deduzidas da tripartição da alma em duas partes irracionais (alma vegetativa e alma sensível) e uma parte racional (alma intelectualiva), as virtudes éticas referem àquela das duas partes irracionais da alma que permanece «obediente e observador da razão» (*Ética a Nicomano*, I 13 1102b 31): a parte sensível e apetitiva. Tal virtude ética consiste em dominar ou moderar os impulsos irracionais, os quais sem o controle da razão, tendem a degenerar seja por defeito, seja por excesso e por isso esta consiste na *justa medida*. A virtude ética é adquirida com o *hábito*: com a repetição, com o exercício e portanto com o aprendizado. Uma vez adquirida, torna-se um «hábito» que nos fará agir sempre de com o próprio carácter (*ethos*): «fazendo coisas justas nos tornamos justos, fazendo coisas moderadas, nos tornamos moderados, fazendo coisas corajosas, corajoso» (*ibid.*, II 1 1103a 40-b 2). Cfr. CARLO NATALI, *Ética*, in *Guida ad Aristotele*, a cura di Enrico Berti, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 241-282; G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 499.

com as leis da verossimilhança e da necessidade⁷⁵. Em outras palavras, a lei da necessidade e da verossimilhança deve subsistir também nos caracteres e não apenas na ação, porque aquilo que faz ou diz uma personagem deve seguir sempre aquilo que precede de modo necessário, ou ao menos verossímil⁷⁶.

Resulta evidente aqui que sendo a poesia imitação de homens que agem em vista de um fim, que é a felicidade, e sendo a imitação um modo de conhecimento capaz de alcançar uma verdade expressa pelo verossímil e que tem o caráter do universal, a função cognitiva da poesia está ligada à realização de «uma compreensão quase filosófica dos eventos humanos»⁷⁷: do fim, das escolhas, das decisões e dos meios necessários para alcançá-lo. Uma compreensão da ação humana em sua verossimilhança, ou seja, em seu caráter de possibilidade e de universalidade tipológica, que M. Valgimigli chama, por essa razão, de «universal concreto, ou melhor, no máximo de sua concretude»⁷⁸. As histórias narradas pela obra poética terão um significado universal, enquanto que à história, que é menos filosófica, pertencerá a narração do particular (daquilo que o indivíduo Alcibiades fez ou sofreu). A poesia não dirá nem o verdadeiro filosófico, nem o verdadeiro histórico, mas narrará «a história de tipos humanos envolvidos em situações a princípio típicas e ligadas entre si de maneira verossímil ou necessária, isto é, segundo estreitas conexões de causa e efeito e de modo fortemente afim àquelas que caracterizam o discurso da própria ciência»⁷⁹.

O leitor, o espectador e o universal

Uma vez definido o estatuto do saber que a poesia é capaz de alcançar, é necessário aprofundar a análise a propósito do universal poético do ponto de vista do *espectador* ou do *leitor* da obra poética.⁸⁰ Trata-se de dar um último passo para

75 Assim, o caráter corajoso consequentemente fará sempre escolhas e ações corajosas e vice-versa o caráter vil fará ações vis.

76 Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, XV 1454a 31-36, que dá o exemplo do comportamento incoerente de Ifigênia na tragédia *Ifigênia in Aulide* de Eurípide: no momento do sacrifício, Ifigênia primeiro se desespera e suplica para ser poupada, depois declara estar disposta a morrer pela Grécia. Esta incoerência determina segundo Aristóteles não uma nuance interessante no caráter da protagonista, mas um erro do dramaturgo.

77 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., p. 332.

78 M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., p. 44.

79 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., p. 332.

80 O prazer cognitivo ligado à imitação é certamente aquele que experimenta o autor próprio autor da imitação, como nos diz Aristóteles na passagem já referida da *Poética* (IV 1448b 5-10) na qual sustenta que a imitação é uma atividade inata no homem graças à qual ele alcança um certo conhecimento. O prazer cognitivo seria, portanto, dado ao conhecimento que por meio da imitação é

compreender como se concretiza *efetivamente* o conhecimento ao qual a poesia dá lugar no momento em que coloca em confronto o fruidor com o universal que exprime; e, por conseguinte, de compreender se há e quais seriam as implicações de tal conhecimento, ou em outros termos: *se* e *qual* ensinamento pode tirar dela o fruidor e *como* pode colocá-la em prática. Dizendo de outra maneira: o saber poético é um saber prático?

Longe de considerar tais implicações cognitivas e tais ensinamentos de um ponto de vista moral ou prescritivo (embora Aristóteles admita, como se viu, implicações morais e efeitos persuasivos da poesia ligados ao seu efeito catártico e embora sendo inegável o papel educativo ou edificante da poesia na *paideia* grega). Longe de colocar em dúvida o postulado aristotélico da amoralidade da arte poética, trata-se de se concentrar nas potencialidades cognitivas do saber poético, relativamente a sua suposta aptidão em revelar-se em seu papel *fundador* ou, em outras palavras, em inserir-se em uma relação *construtiva* (que não significa ‘edificante’ e na qual não entrar nenhum *dever ser*) com a realidade das vicissitudes humanas, e portanto, em última instância, com a realidade política.

Em que coisa se concretiza, portanto, o reconhecimento do universal por parte do fruidor? Em que coisa se reconhece quem que lê, ou assiste uma tragédia? E que coisa conhece e aprende, reconhecendo-se? Antes de mais nada, o reconhecimento do espectador ou do leitor como participante da universalidade das ações e caracteres colocados em cena no drama, suscita nele medo e piedade; contudo, tais sentimentos atuam como instrumentos de purificação deles⁸¹. Entendido deste modo, o reconhecimento, portanto, não basta para qualificar o conhecimento: o prazer cognitivo ao qual dá lugar a tragédia não deriva do conhecimento dos sentimentos de medo e piedade, nem da simples compreensão que as vicissitudes amedrontadoras ou compassivas narradas pela própria tragédia possam nos ocorrer. Medo e compaixão são, de fato, sentimentos que devem ser eliminados e sua eliminação requer não a

alcançado pelo poeta ou pelo compositor, o qual portanto chega a uma compreensão *quase* filosófica dos acontecimentos humanos que depois será transmitida ao público. Todavia, depois de ter feito estas afirmações, Aristóteles fala sempre do prazer cognitivo da obra poética em relação aos resultados que seus fruidores obtêm dela: espectadores e leitores, visto que o filósofo dava também muita importância à leitura e não apenas à encenação das tragédias. A atenção predominante para o fruidor, mais do que para o autor é provada, como nota P. DONINI (*Poética e Retórica*, cit., p. 331), pelo pouco interesse de Aristóteles pelo autor da poesia (Homero ou Sófocles) e pela sua concentração na obra (*Ilíade* e *Odisséia*, *Édipo rei*). Além disso, contando uma história dos gêneros literários, Aristóteles fala deles como num curso de eventos guiados por fatores impessoais que estão além da intervenção dos poetas.

81 Evidentemente é o mecanismo da catarse que é descrito. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, VI 1449b 27-28: «mediante comisseração e terror [a tragédia] produz a catarse dessas emoções».

identificação com as personagens e com o acontecimento, mas um procedimento psíquico ou intelectual que leva à superação de uma tal identificação. Em outros termos, como escreve P. Donini, «da pura e simples ilação que “algo parecido poderia me ocorrer”, o espectador deve passar à conclusão tranquilizadora que “não é inevitável que ocorra também comigo”»⁸².

O conhecimento no qual se embate o fruidor, vendo representado um acontecimento exemplar, é o conhecimento da *lógica* segundo à qual um evento ocorre não acidentalmente, mas inexoravelmente a partir de uma causa (uma decisão, uma escolha, um comportamento); da *causalidade* que liga e faz ocorrer, um após o outro, eventos e ações; da *necessidade* de que tudo que ocorre só pode ocorrer em sequência em direção a um fim universal. É o conhecimento que revela o sentido profundo e último e a direção, o *télos* daquele conjunto de ações que é a vida. É o reconhecimento de um ato de vida que nos foi revelado em sua plenitude, de um destino realizado, de «um processo de vida em seu desenvolvimento perfeito, e de um ritmo de vida ao qual a alma tende como que em direção a sua integração, e, de fato, regozija quando reconhece fechado e íntegro. [...] um ritmo de vida que vimos girar-se, curvar-se e fechar-se, seguindo [a] sua lei»⁸³, que é a mesma lei que guia na nossa alma as emoções que vivemos seguindo tal ritmo, que é o mesmo ritmo que articula o fluxo da nossa vida possível.

No mito narrado, o fruidor aprenderá a conhecer o significado universal e as causas das coisas: «reconhecerá o exemplo vivido e logicamente construído de um acontecimento humano absolutamente típico, embora em sua extrema excepcionalidade [...] terá aprendido a colher o universal e nele, o porque»⁸⁴. Mas aprenderá sobretudo, visto que a melhor tragédia é aquela na qual «não há passagem da infelicidade à felicidade, mas ao contrário da felicidade à infelicidade»⁸⁵, o modo de evitar um destino que levou as personagens à ruína, e isto aprenderá reconhecendo na premissa ou na sequência das ações e eventos narrados, a passagem que podia ter sido evitada, o ponto no qual aquele que age cometeu o erro (erro da ignorância, como parricídio inconsciente de Édipo, e não da culpa moral⁸⁶) que determinou o

82 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., p. 346.

83 M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 43-44.

84 PIERLUIGI DONINI, *Introduzione a ARISTÓTELES, Opere*, a cura di P.D., vol. X**: *Poética*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. XXXVII.

85 ARISTÓTELES, *Poética*, XIII 1453a 10-15.

86 Cfr. *ibid.*, XIII 1453a 7-10: «É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro»; *ibid.*, XIII 1453a 10-20: «É, pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples que duplo,

inexorável desenvolvimento sucessivo. A uma inevitável inicial identificação com a personagem, se seguirá portanto o “distanciamento” do momento no qual será reconhecido o erro em razão do qual passou da felicidade à infelicidade, o mesmo erro que pode cometer também o fruidor e que poderia prejudicar seu caminho em direção a uma vida feliz. É este, definitivamente, o reconhecimento que coincide com a consciência e que explicita a função cognitiva e as implicações normativas da poesia. Uma vez ocorrido o reconhecimento, esse será seguido por uma consciência do espectador ou leitor, em razão da qual na vida real, cujos processos se desenvolvem de modo análogo à “vida poética”, se deve evitar o mesmo erro que levou à ruína a personagem, a fim de não cair em situações similares àsquelas da personagem⁸⁷.

Imitação e criação, vida poética e mundanidade.

A concepção da arte mimética como atividade cognitiva, nos termos e com os êxitos descritos, representa evidentemente uma ruptura epistemológica fundamentale em relação à concepção platônica da *mimesis* como reflexo (ruim) do aparente fenomênico. Esta, contudo, não basta para qualificar o grande alcance da revolução aristotélica. O estatuto da verdade que a imitação, nas representações dos eventos humanos, em suas possibilidades e verossimilhança, é capaz de alcançar (aquela verdade que se exprime no universal), assinala também uma superação da própria *mimesis* como pura e simples reprodução mecanicista da realidade, colocando-a no domínio da *criação*⁸⁸. A superioridade teórica da poesia em relação à história só

como alguns pretendem; que nele não se passe da infelicidade para a felicidade, mas pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro». Scrive a questo proposito D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 19): «o acontecimento trágico não é de fato uma história de culpa e de redenção, mas uma história de erro e infortúnio (ou fortuna)».

87 Basta pensar nas vicissitudes de Édipo. Eis o motivo pelo qual Aristóteles sustenta que a personagem que passa da felicidade à infelicidade ou infortúnio deve cair não por culpa moral ou vício, mas em razão de um erro. Aristóteles fala mais de uma vez e não acaso (nos parece) di «erro» e não de culpa moral ou vício da personagem, tornando vão portanto nessas passagens qualquer juízo a respeito da poesia baseado na virtude ou imoralidade das personagens ou dos fatos descritos. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, XIII 1453a 7-10 e 15-17.

88 É neste sentido por exemplo que C. GALLAVOTTI (*Commento alla Poetica di ARISTOTELE*, cit., p. 145) escreve que Aristóteles «chega quase a formular o moderno conceito da arte como criação». Obviamente em Aristóteles não é presente a ideia (que é moderna, de origem romântica) do poeta como criador. Também não encontramos em Aristóteles a ideia da poesia como fruto de uma inspiração divina, «furo» ou «entusiasmo», ideia que poderia ter herdado de Platão, como nota P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 329. D. PESCE (*Introduzione*, cit., pp. 13-14) nota ao invés que Aristóteles reconhece a presença da inspiração divina, embora lhe dê pouca atenção: «trazendo-a do céu para terra, tende a fazê-la coincidir com aqueles dotes nativos (*poeta nascitur*) que sempre o bom senso reconheceu ser a condição necessária da criação poética»; su quest'ultimo punto si veda ARISTÓTELES, *Retórica*, III 7 1408b 19 e ID., *Poética*, XVII 1455a 33.

pode derivar de uma relação da poesia com a realidade que transcende a simples imitação e que, chegando a narrar não mais os fatos, mas a probabilidade dos fatos, se manifesta como uma atividade criativa.

Aristóteles nos diz, na *Metafísica*, que o conhecimento que a mimesis poética garante é certamente inferior àquele alcançado pela filosofia e pelas ciências teóricas. Na divisão dos saberes operada por Aristóteles, estão no terceiro grau da hierarquia as «ciências poiéticas» ou produtivas, que são aquelas ciências que ensinam a fazer ou produzir objetos, coisas, instrumentos, entre as quais estaria compreendida a poesia. Embora elas também sejam uma forma de conhecimento (porque não se limitam a indagar o dado de fato, o *que*, e tendem ao conhecimento do *porque*), as ciências poiéticas são, porém, de maneira geral estranhas à investigação filosófica, porque não são um saber em si mesmas, nem um saber voltado para o benefício daquele que age (como o saber prático), mas um saber voltado para o benefício do objeto produzido. Exceção feita, porém, no interior delas, às «belas artes» (poesia, música e artes visuais), as quais são superiores a outras técnicas por sua função cognitiva e por sua racionalidade, e imediatamente inferiores às outras ciências teóricas⁸⁹. Essas se distinguem das outras técnicas seja em sua estrutura, seja em sua finalidade, como escreve noutro lugar Aristóteles: «algumas coisas que a natureza não sabe fazer, a arte as faz; outras, ao invés, imita»⁹⁰. O conceito de imitação caracteriza assim as «belas artes» e, neste sentido, significa “produção de imagens”⁹¹, as quais têm uma dignidade ontológica, como explica de maneira exaustiva D. Pesce: «caído o esquema metafísico [platônico] da causa paradigmática que atribuía ao modelo e à cópia dois planos ontológicos distintos, a noção de “imagem” [...] perde em Aristóteles toda conotação negativa: as imagens não se contrapõem mais às coisas como entes despotencializados e semi reais, mas são eles próprios coisas, que têm como nota constitutiva a referência a outras coisas às quais se assemelham. Por isso, se as coisas produzidas pela arte poética encontram-se no mesmo nível ontológico dos objetos produzidos pelas outras artes [poiéticas] e pelos entes gerados pela natureza, terão elas também uma essência própria, ou forma definitiva, e a atividade

89 Cfr. ARISTÓTELES, *Metafísica*, I 1 981b 13-25.

90 ID., *Física*, II 8, 199a 15-17.

91 Cfr. ID., *Poética*, XXV 1460b 6-10: «o poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário». Se deve sublinhar nessa passagem, seguindo a indicação de D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 17), o uso da parte de Aristóteles do termo *eikón* em vez de *phántasma* que era por PLATÃO (cfr. *República*, 599a e *Sofista*, 236a-b) para definir negativamente a imagem que, diferentemente do *eikón*, não respeita mais as proporções existentes no modelo.

que as produz será arte a título pleno»⁹². Em suma, ao lado das técnicas que completam, ou integram a natureza e que têm, portanto, uma mera utilidade pragmática (as necessidades da vida), há técnicas que se limitando a imitar a natureza (com cores, palavras e sons) e imitando-a, reproduzindo ou recriando alguns aspectos, visam o entretenimento e o prazer. O útil e o aprazível alcançam, assim, distinguir o objeto produzido das imagens artísticas⁹³; mas embora a poesia seja equiparável às outras técnicas poéticas que compartilham com ela a mesma atividade ou função cognitiva, o valor gnoseológico e ético que Aristóteles atribui ao prazer ou entretenimento, a coloca num nível superior, uma vez que tal *momento cognitivo* é nela melhor realizado: sua racionalidade e coerência lhe confere um lugar fundamental na vida espiritual e intelectual do homem. A obra produzida pelo poeta será, portanto, estimada como produto superior às produções de outros artífices que operam em vista apenas da utilidade pragmática, como por exemplo os médicos, os construtores, etc.

Ora, se o ensinamento que pode derivar de uma narrativa não equivale àquele que procede da filosofia, (nenhuma narrativa é assimilável a um teorema filosófico), não se pode contudo deixar de ler nas teses centrais da *Poética*, aqui recordadas, uma tendência racionalista e uma atenção ao valor da realidade sensível — e, em específico, da realidade sensível em sua realização, na possibilidade — que não se concretizam senão numa tentativa geral de reabilitar a poesia como saber “prático”, pois o saber “prático” é exatamente aquele saber no qual o objeto coincide com o objetivo, e seu objeto é a realidade humana em sua realização, em sua prática, então o escopo não será outro senão a própria prática: a ação.

O poeta aristotélico é o artífice de um produto da atividade intelectual humana, de uma *criação* desvinculada da metafísica e dos condicionamentos da moral, na qual as únicas leis vigentes são aquelas poéticas. Não obstante o poeta não obedeça as leis da política, a sua atividade permanece bem radicada nas necessidades e nas inclinações naturais da humanidade. Ainda, ao obedecer as leis intrínsecas ao desenvolvimento poético, as quais recalcam a estrutura teleológica que governa os processos naturais, cria uma nova realidade, uma realidade quase tão viva quanto a natureza humana imita, diante da qual o fruidor se encontra como um guia teórico e prático no percurso ético-político dirigido à felicidade, que é a sua “verdadeira” vida. O poeta cria uma “vida poética” na qual vigora a mesma lei da necessidade, para qual a realização do fim só pode ocorrer percorrendo uma estrada obrigatória, marcada por

92 D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 17.

93 Cfr. ARISTÓTELES, *Metafísica*, I 1 981b 17-25.

passagens obrigatórias que se sucedem não em ordem casual, mas numa ordem igualmente obrigatória. Esta nova realidade, esta “vida poética” aumentará assim os conhecimentos daqueles que não puderem «alcançar a filosofia (mas colocando-se muito próximo dela), assegurando ao fruidor [...] um prazer que não é apenas inocente, mas se assemelha ao prazer do conhecimento filosófico»⁹⁴.

É, portanto, neste sentido que podemos dizer que a poesia não se limita a reproduzir passivamente a realidade fenomênica, mas *produz* obras de imitação narrando a realidade em seu processo de realização, em seu ser e em seu devir, segundo as leis do verossímil e do necessário e, como escreve G. Reale, «quase *recria* as coisas segundo uma nova dimensão»⁹⁵. Em suma, torna-se uma verdadeira e própria atividade criadora exibindo, repondo e restituindo a realidade em sua possibilidade, nos indicando uma direção e nos guiando no desenrolar irrefreável da vida, teleologicamente dirigida para seu fim intrínseco, que é o «viver bem». A reprodução “passiva” da natureza é substituída pela reprodução “produtiva” dos eventos segundo a lei da verosimilhança e da necessidade, que subentende a capacidade da poesia de recriar, *restituir* as ações imitadas, de «reapresentar os eventos»⁹⁶ de tal modo que, mesmo no que tenham de absurdo e de contraditório, resultem perfeitamente e racionalmente ligados e unidos uns aos outros, em direção àquele único fim que é a felicidade. Restituindo os eventos, a poesia deixa de imitar os eventos e passa a mostrá-los em sua probabilidade e necessidade, em sua verosimilhança, e portanto, a criá-los: ela cria uma vida, um destino humano esteticamente realizado e universal, embora particular, diante do qual o espectador, o homem comum, o cidadão que não frequente os cursos no colégio aprenda a mesma lição da filosofia moral de Aristóteles: que há uma única causa final em todas as ações, escolhas e decisões humanas, e que este fim, que Aristóteles individua na felicidade, guia a ação do homem⁹⁷. Se a filosofia moral indaga as ações humanas assim definidas com o objetivo de mudá-las, a poesia as imita, mas imitando-as, as restitui em sua universalidade, as cria, e criando-as, as altera.

Recebido em 16.02.2019.

Aceito para publicação em 20.03.2019.

© 2019 Giangiacomo Vale. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-nãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).

94 P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., pp. 348-349.

95 G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 586. *Cursiva nossa*.

96 *Ibid.*, p. 589.

97 Cfr. P. DONINI, *Poética e Retórica*, cit., pp. 342-343.