

VÍVIAN VAL MONTEIRO

O PRAZER DAS MÍMESES POÉTICAS EM ARISTÓTELES

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Sílvia Faustino de Assis Saes

Salvador
2012

À Isadora Andrade, por sua vida e força, expressada através da sua voz e na sua existência; e por me mostrar, dentre tantas outras coisas, que para alcançar o rio almejado era preciso apenas um movimento de 180°.

AGRADECIMENTOS

Aos mestres que me guiaram até aqui, meu pai, Márcio Damin e Silvia Faustino. Aos amigos Diego Moraes, Raquel Maciel e Valério Cassio, por terem tornado a jornada leve e agradável; ao primo Adalício Neto, pela melodia das palavras enriquecedoras; à minha mãe e meu irmão, pelo companheirismo.

SUMÁRIO

Resumo	5
Introdução	
Delimitação vocabular.....	6
Mímeses poéticas	
i. O paradigma platônico acerca da mímese.....	8
ii. A Mímese em Aristóteles	16
iii. Mímese poética	24
O prazer das mímese poéticas	
iv. Prazer trágico	32
v. Necessidade, Verossimilhança e Extensão	37
vi. Investigação do prazer poético	40
Conclusão	53
Referências Bibliográficas	58

RESUMO

A monografia investiga a noção de prazer suscitado através da mímese poética em Aristóteles. Para enriquecer o debate evidenciamos a diferença acerca da contemplação poética proporcionada pela mímese, entre Platão e Aristóteles, trazendo a crítica platônica feita às poesias. Aristóteles analisa a mímese poética as dividindo em gêneros, o da poesia, por exemplo, terá espécies como a cômica e a ditirâmbica. A mímese poética, no entanto, será qualificada de acordo às ações contidas no objeto e serão divididas entre nobres e vis, motivo pelo qual Aristóteles privilegia a tragédia dentre as poesias, pois ela será tida como nobre para o autor. A tragédia suscitará no espectador o prazer, conhecido como prazer trágico, que será associado na *Poética* à finalidade não apenas da espécie específica, como da arte poética em geral. Aristóteles designa o enredo das composições, que siga os critérios de necessidade, verossimilhança e tenha uma extensão que possa ser abarcada pela memória do espectador, como sendo um *ὅλον*, uma unidade, necessário para que a contemplação poética ocorra; bem como associa o prazer trágico ao que seria a finalidade da arte poética. Desse modo, investigaremos o que consiste o prazer trágico, o modo pelo qual o enredo será uma unidade para que possamos esclarecer se, sob a ótica aristotélica, a finalidade da contemplação poética repousa no prazer.

PALAVRAS - CHAVE: mímese, prazer e contemplação poética.

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo consiste em elucidar a noção de prazer relativo às mímeses poéticas em Aristóteles, por esse motivo, devemos não somente investigar a natureza desse prazer, como também procurar saber se o mesmo perfaz a finalidade da poesia e do que podemos chamar de “contemplação poética” em Aristóteles. Ao diferenciar qualitativamente as poesias, na *Poética*, Aristóteles designará a tragédia como o melhor dos gêneros artísticos na medida em que, diferentemente dos outros gêneros, ela consegue atingir a finalidade da mímese. Em outro momento do escrito, Aristóteles parece atribuir a finalidade da mímese ao prazer por ela provocado. Assim, o prazer constituiria o objetivo da arte de modo que, ao proporcionar o prazer, a poesia cumpre o seu papel. Designamos esse processo receptivo da mímese de “contemplação poética”, o que nos permite dizer que, aparentemente, a finalidade da contemplação poética, na concepção de Aristóteles, repousa no prazer. Contudo, o prazer relacionado à mímese não será definido pelo autor, e tampouco ele será claramente caracterizado como a finalidade da poesia. Dessa maneira, cabe perguntar: A que concerne esse prazer? Em que medida seria correto considerá-lo como a finalidade da contemplação mimética? No primeiro capítulo abordaremos a noção de mímese em Platão e Aristóteles, para no capítulo seguinte investigarmos em que consiste o prazer trágico e o modo pelo qual a contemplação poética será efetivada.

Delimitação vocabular

O sentido atual de “arte” bem como o de “poesia”, difere do sentido usual empregado no período helênico, o qual será aplicado por Aristóteles nos seus escritos. Para que caminhemos, portanto, no mesmo terreno conceitual acerca dos nossos objetos artísticos, esclareço: O termo *poietikê* provém do termo grego “ποιέω”, que segundo o dicionário Bailly, pode ser traduzido por “fazer”, “compor”, “fabricar”, “executar”, “confeccionar”. Etimologicamente a compreensão é ampla, pois abrange todas as produções artísticas como, por exemplo, a poesia, a música e a escultura. No entanto, o entendimento do termo passou, ainda na antiguidade, a ser aplicado aos poetas, por

serem os “fazedores de versos”. Será essa concepção última, aplicado aos poetas, que usaremos ao nos referirmos a “poeta” nessa investigação. Assim como o sentido aplicado de “arte” nesse contexto investigativo deve ser entendido pelo que atualmente conhecemos por “belas artes”, embora o termo “arte” seja originado do grego “*tékhne*” e tenha outro entendimento no contexto aristotélico. “*Tékhne*” pode ser traduzido tanto por “arte” como por “técnica”, dois sentidos que, atualmente, diferem na aplicação e fogem do entendimento da sua raiz etimológica. De fato, no período helênico o termo era aplicado tanto para um sapateiro quanto para um pintor. No texto “*Censura, arte y filosofía en la República de Platón*”, Víctor Aguirre pontua a mudança e a amplitude que o termo passou a ter ainda na antiguidade e diz:

“Ramírez Vidal assinala que é com os sofistas, entre os séc.V e IV, que se registra a grande revolução no conceito [*techne*] em questão: ‘Do sentido particular de *arte como disciplina autônoma* se deriva outra concepção, ainda mais específica, que se refere *a arte como método ou sistema de trabalho*. (...) Outras artes são intelectuais-acadêmicas e se aplicam a diversas áreas, como a medicina, a gramática e a retórica. Somente parte das *téknai* gregas são o que agora consideramos artísticas”¹.

Apesar do uso aristotélico do termo “arte” seguir a determinação pontuada por Aguirre, ao nos referirmos a “arte”, estaremos aplicando o sentido restrito ao âmbito artístico. Ou seja, ao que hoje conhecemos por “belas artes”. Desse modo, assumiremos os termos ‘poeta’ e ‘arte’ no sentido acima esclarecido, diferente do aplicado no período helênico. A ressalva é válida, pois os termos têm aparição recorrente e em diferentes sentidos no interior do texto - o que pode ocasionar uma confusão ao leitor. Por esse motivo, nos guiaremos conforme a adoção descrita, mas buscarei identificar as denotações dos termos conforme seja necessário.

¹ Tradução nossa.

MÍMESES POÉTICAS

Nesse primeiro momento, a investigação passará pelas seguintes etapas: i) a noção de mímese na concepção platônica, o que seria para ele a experiência poética, ii) investigação da noção de mímese em Aristóteles, buscando elucidar esse conceito no pensamento do autor e, iii) um curto momento intitulado ‘*mímese poética*’, onde veremos os critérios de classificação da mímese e a condução à questão levantada acerca do prazer poético. Contudo, para que possamos discutir e apresentar as teorias tanto platônicas como aristotélicas acerca da mímese, elucidemos rapidamente o que significa o termo “*mímese*” ao qual nos referimos: O termo em grego é “*μίμησις*”, normalmente traduzido para o português por “*imitação*”, podendo ser entendido também como “*representação*”. Por acreditar que a tradução do termo acarreta uma série de complicações interpretativas e, principalmente, uma redução no entendimento do que seria a *μίμησις*, ao nos referirmos diretamente a “*μίμησις*” será mantido o termo original “*mímese*”, como o fez Halliwell e Fernando Gazoni. Não é ainda corrente no português o uso do verbo “*mimetizar*”, que seria o ideal na nossa língua a fim de evitar os problemas referidos, como fez recentemente Gazoni na sua tradução da *Poética*. Por isso, seguirei a tradição em traduzir o verbo por “*imitação*” ou “*representação*” como fazem, dentre outros estudiosos do período helênico, Eudoro de Souza, Jaime Bruna e Yebra.

i. O paradigma platônico da mímese

Antes de adentrarmos na perspectiva aristotélica acerca da mímese e iniciarmos nossa busca em torno da compreensão do que seria a finalidade das composições poéticas em Aristóteles, a fim de enriquecermos o debate e de melhor identificar algumas questões no nosso autor, vejamos como contraponto seu predecessor Platão e em que medida há um distanciamento entre as teorias platônicas e aristotélicas acerca da mímese. A aparição do termo “*mímese*” em Platão será recorrente, porém a aplicação do termo nas obras platônicas se dá em diferentes contextos semânticos, o que configuraria usos distintos do mesmo termo. Na *República*, por exemplo, no Livro III, o

sentido de mimese aparece referido apenas às representações dramáticas, não contemplando os outros modos de composições poéticas, como as narrativas. O modo ‘narrativo’ é caracterizado pela aparição do poeta em primeiro plano do discurso poético em sua encenação, são duas as classificações: i. a narrativa desenvolvida puramente em primeira pessoa vista p.e..no ditirambo, ii. A narrativa em que tanto o poeta como outros personagens são vislumbrados na composição, vista p.e. no gênero épico. Diferente do emprego no início do Livro X, no qual a mimese abarcaria todos os tipos de poesia, e também do que é dito ao longo do Livro X, em que Platão consolida seu entendimento do conceito de mimese, numa definição última que abarcará o amplo sentido de tudo aquilo que o autor entende por mimético.²

O entendimento do conceito da mimese no pensamento platônico será delineado na *República* em meio à sua crítica da poesia. Ao criticar as poesias no *Livro X*, Platão desqualifica o poeta por não possuir conhecimento acerca do assunto por ele abordado, o pintor retrata um médico, mas nada entende de medicina. Na tentativa de compreender e identificar onde repousa a crítica platônica, busquemos compreender qual a noção do autor acerca do conhecimento. No *Livro VI*, Platão estabelece uma diferença entre *conhecimento* (ἐπιστήμη) e *opinião* (δοξά) (*República*, 509d-511c). Enquanto o conhecimento diz respeito àquilo que pertence ao inteligível, ou seja, ao que será compreensível ao sujeito através de noções universais, à opinião cabe o que diz respeito ao campo sensível, relativo àquilo que podemos perceber. A verdade acerca dos objetos é tida pelo autor como uma “noção”, uma “ideia”, baseada no que podemos predicar e conhecer a partir de particulares. Nessa medida, as inferências feitas sobre o objeto, ainda que verdadeiras, serão tidas como uma “opinião” formuladas pelo sujeito. Desse modo, o artista enquanto um produtor de mimese que retrata o objeto sensível, não precisaria ser conhecedor do objeto, nem da arte envolvida na criação deste. Contudo, segundo a diferença estabelecida no diálogo, não só o poeta é um imitador, bem como a mimese para ele não estará apenas no campo artístico. Aos olhos de Platão, todo o mundo sensível será uma imitação, todas as singularidades que conhecemos são uma espécie de ‘representação’ da noção universal *representada* pelos particulares.

² Em nota, Daniel Lopes chama atenção para a diferença dos termos empregados nos diferentes momentos do diálogo: “Neste início do Livro X, Platão parece retomar o conceito de “imitação” (μίμησις) do Livro III, mas ficará evidente mais adiante na argumentação que se trata de outro sentido dos termos “imitação” (μίμησις) e “imitativo” (μίμητική)”. PLATÃO, *A República*, nt.1, p.373.

Assim, o que Platão critica no Livro X da *República*, onde podemos ver consolidada sua concepção de mímese, não parece ser a poesia em si, mas o fato do poeta se encontrar, dentro do campo de todos os ofícios, o mais distante do conhecimento verdadeiro sobre o objeto imitado. Analisemos o trecho da *República*:

“- Eis portanto, parece, dois pontos sobre os quais estamos realmente de acordo: em primeiro lugar, o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que ele imita, sendo a imitação apenas umas espécie de jogo de criança, despido de seriedade; em segundo, os que se aplicam à poesia trágica, componham eles em versos jâmbicos ou em versos épicos, são imitadores ao supremo grau.

- Certamente.

- Mas, por Zeus! – exclamei – esta imitação não se encontra afastada ao terceiro grau da verdade?

- Sim.”³ (*Rep.*, 602b4-c2.)

A primeira classe de imitadores a que Sócrates se refere nesse momento do diálogo são os artífices em geral, ao qual Sócrates concluiu não serem possuidores de conhecimento acerca do que produzem. Sócrates afirma que somente aqueles que utilizam o objeto fabricado sabem como o objeto funciona de fato. O exemplo dado no diálogo é o do artífice de flautas, o artífice constrói as flautas obedecendo às instruções do flautista (*Rep.*, 601e-602a). A segunda classe referida da fala de Sócrates trata do poeta, não importando o tipo de versificação utilizada na composição, se mostra relevante apenas o fato do distanciamento estabelecido aos poetas: o terceiro e supremo grau acerca do conhecimento verdadeiro do objeto. Nessa relação, o artista ocupa o lugar de extremo oposto ao conhecimento verdadeiro do objeto imitado, pois, segundo a fala de Sócrates, para que ele represente, não será requerido ter noções sobre o particular. Ou seja, para que o pintor imite uma flauta em sua composição, ele não precisa saber construir o objeto, tampouco tocar a flauta. Realçados esses aspectos, perceberemos que a crítica desenvolvida por Platão na *República* reside menos na poesia do que na posição do poeta e suas imitações.

³ A citação da República segue a tradução de J. Guinsburg, Perspectiva, 2012.

Embora a crítica à arte sobressaia aos leitores da *República*, a preocupação do autor acerca do conteúdo imitado em um ofício, se faz um traço platônico recorrente, longe de ser exclusivo aos poetas. Uma crítica similar será feita ao sofista e ao rétor, no *Górgias*. Nesse diálogo, Platão, dentre outras acusações, critica a sofística e a retórica de serem atividades destituídas de conhecimento sobre o assunto que anunciam conhecer. As respectivas atividades são concebidas por Sócrates como “lisonjas”, espécies de simulacros do legislativo e do político, que correspondem à arte política (*Górgias* 463b-c). A crítica platônica às modalidades da lisonja, do mesmo modo que à poesia, se mostra menos dirigida à atividade em si, do que a abordagem dos seus praticantes e suas possíveis conseqüências nos espectadores. Conforme verificamos no fragmento (*Gorg.*459c): “Assim, no tocante a todas as demais artes, o rétor e a retórica se encontram na mesma condição: a retórica não deve conhecer como as coisas são em si mesmas, mas descobrir algum mecanismo persuasivo de modo a parecer, aos ignorantes, conhecer mais do que aquele que tem conhecimento”⁴. Nesse momento do diálogo, Sócrates acusa os sofistas de se servirem da retórica para ludibriar o ouvinte em meio a um debate em que sairiam vitoriosos mediante um público ignorante acerca do conteúdo em questão. Platão recrimina esse tipo de prática e afirma que o rétor se vale da persuasão para encobrir a falta de conhecimento a respeito do conteúdo abordado. Ao progredirmos no diálogo, veremos que ele se refere à retórica e à sofística como meras atividades que permeiam o campo da opinião (δόξα) e da experiência (ἐμπειρία), sendo destituídas do estatuto de ‘arte’ (τέχνας). Sócrates elucida ao personagem Polo o motivo da acusação às atividades referidas e explica porque nomeia a retórica e a sofística de lisonjas e não de arte: “Não afirmo que ela é arte, mas experiência, porque não possui nenhuma compreensão racional da natureza daquilo a que se aplica e daquilo que aplica, e, conseqüentemente, não tem nada a dizer sobre a causa de cada um deles” (465e). Em meio a essa passagem do *Górgias*, verificamos na fala de Sócrates o comentário desfavorável de Platão em relação a atividades que ele considera como distantes do conhecimento verdadeiro sobre o conteúdo que pretendem abordar. A estreita relação entre as críticas desenvolvidas por Platão nos diálogos *República* e *Górgias* se revela no comentário do Daniel Lopes na passagem 646b do *Górgias*, §53:

⁴ As citações do *Górgias* seguem a tradução do Daniel Lopes, Perspectiva, 2011.

“Como fica evidente nessa breve interlocução entre Sócrates e Górgias (463d-464a), o argumento que distingue as *pseudoartes*, denominadas por Sócrates de “lisonja” (*kolakeia*), das verdadeiras artes está fundamentado em outra distinção basilar do pensamento platônico: entre o domínio do “ser” [*einai*] (*εἶναι*) e o domínio do “parecer ser” [*dokein einai*] (*δοκεῖν εἶναι*), sendo o último valorado negativamente por Platão devido à sua natureza enganadora, mutável, multiforme.”

Lopes estabelece a relação entre os diálogos ao evidenciar o fundamento da crítica platônica que, tanto no *Górgias* quanto na *República*, giram em torno da noção de opinião (*δοξᾶ*). De modo que, assim como a poesia, a sofística e a retórica parecem admitir as severas palavras do personagem Sócrates na medida em que abordam opiniões, o que, aos olhos de Platão, as tornam afastadas de uma verdade moral. A poesia, por exemplo, será severamente criticada na *República*, mas apesar de criticar a arte poética, ao que parece, não haveria por parte de Platão uma condenação da arte em si. A crítica recai no conteúdo abordado pelos compositores, o que ficará notório nas passagens do *Livro II e III*.

O Platão, que podemos considerar como crítico literário, será manifesto a partir da análise de Sócrates sobre o conteúdo abordado nas epopéias e tragédias vigentes no período helênico, feitas ao longo do *Livro II e III* da *República*. Nesses livros, o personagem Sócrates examina as poesias e o conteúdo por elas abordados, trazendo para o centro da discussão o *mythos*⁵ e o modo como os poetas desenvolvem suas fábulas. Platão atacará diretamente os compositores, como Hesíodo, Ésquilo e Homero, sendo que sob a sua perspectiva, nenhum compositor poético da época deveria ser aceito na pólis (*Rep. II*, 377d5 – 393e, e *III*, 386a-394b6). Contudo, os aspectos ressaltados como negativos nas fábulas nos mostra que o verdadeiro incômodo na arte para o autor estará no modo como o poeta imita o homem e os deuses, ou seja, no tipo de ação imitada nos mitos. O que se aponta como defeito nas fábulas critica parece ser mais o aspecto antropomórfico dos deuses tais como retratados pelos poetas em suas composições do

⁵ Cabe ressaltar o amplo significado de “*mythos*” no período helênico: o sentido de ‘mito’ para os gregos abarca igualmente os sentidos de “fábula” e “enredo”.

que a existência da poesia. A arte se configura como uma atividade de lazer na pólis e não é a isso que Platão parece se opor.

Lembremos que o objetivo do diálogo desenvolvido na *República* é o de estabelecer uma cidade ideal. O que será analisado pelo personagem Sócrates, no seu diálogo com Adimanto e Glauco, é a formação pedagógica dos indivíduos da pólis, ou seja, o tipo de *paidéia* que a cidade deve instituir. Visando constituir uma cidade ideal, o que está em questão para Platão, em seu discurso sobre a poesia, é o tipo de influência que as fábulas podem provocar na formação do homem e, conseqüentemente, o tipo de pólis consolidada por esses homens. Desse modo, a crítica realizada pelo autor se configura dentro do âmbito psico-pedagógico dos cidadãos. A conduta moral resultante de uma má influência provocada pelos compositores, ou melhor, pelo modo como os compositores retratam em suas obras os deuses e os heróis, aparece de modo latente nas críticas linhas do autor como a preocupação principal concernente à poesia. Por admitir a influência da arte na formação do indivíduo, Platão desenvolve uma espécie de censura aos poetas, o que nos permite afirmar que são dois os pontos mais relevantes para Platão quando o assunto é a poesia em si: i) A impressão causada no espectador durante a recepção da arte mimética, ou seja, a influência que os poemas exercem sobre o espectador, e, admitindo essa influência, ii) O conteúdo abordado nas composições poéticas. Podemos observar que esses aspectos são levados em consideração por Platão para tecer sua crítica aos poetas não somente na *República*, mas também em outras de suas obras, como, por exemplo, o diálogo *Íon*.

A admissão da influência artística encontrada no *Íon* pode ser claramente verificada em uma indagação feita pelo personagem Sócrates ao rapsodo Íon. Íon menciona a comoção que sente ao declamar os poemas homéricos e o personagem Sócrates indaga: “*Sócrates: - E você sabe que vocês também provocam essas mesmas coisas na maioria dos espectadores?*” (*Íon*, 535b)⁶. Nesta obra o espectador é concebido como fazendo parte de uma cadeia inspirativa, sendo ele a ponta última da afetação provocada pelas Musas. A cadeia inspirativa será ilustrada por Sócrates por meio da alegoria da “cadeia magnética” onde a afetação artística perpassa tanto o poeta no momento da criação da composição, quanto o indivíduo que está diante da obra

⁶ A citação do *Íon* segue a tradução de André Malta, L&PM, 2011.

poética. Diferente da *República*, o que norteia a análise dedicada ao poeta no *Íon* é mais o modo pelo qual os poetas e os rapsodos incitam no espectador certos tipos de emoções e comoções do que o conteúdo em si, abordado nas poesias. Sobre o conteúdo e o que seria o tipo correto de abordagem deste, notamos a preocupação do autor mais claramente na seguinte passagem da *República*:

“- Mas se alguém tratar dos sofrimentos de Níobe, aos quais pertencem estes versos iâmbicos, ou dos Pelópidas ou de Tróia ou qualquer tema desta espécie, ou não lhe devemos consentir que diga que isso é obra de um deus, ou, se diz que é dele, tem de descobrir a razão do facto – aproximadamente como nós estamos agora a procurá-la, e de dizer que o deus procedeu de modo justo e bom e que os culpados lucraram com o castigo. Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo. Mas devemos consentir, sim, se disserem que precisavam de castigo os maus, por serem desgraçados, e que, expiando o seu crime, estavam a receber um benefício de deus. Que se diga que o deus, sendo bom, foi causa da desgraça para alguém, é coisa que se deve combater por todos os processos, para que ninguém faça afirmações dessas na sua própria cidade, se quer que ela tenha uma boa legislação, nem pessoa alguma velha ou nova, oiça contar tais histórias, em verso ou em prosa, pois quem assim falasse diria impiedades, sem utilidade para nós e em desacordo uns dos outros.” (*Rep.*, II, 380a5c4.)⁷

Platão está, nesta fala, discutindo o tipo de conteúdo que o poeta deve abordar na composição de suas fábulas. O poeta não deve, por exemplo, culpar os deuses pelas desgraças ocorridas com o herói no mito, como se vê nas poesias helênicas. Melhor atitude seria aquela do poeta que responsabilizasse, pelo infortúnio ocorrido, os próprios atos do herói. Na afirmação do trecho “*para que ninguém faça afirmações dessas na sua própria cidade, se quer que ela tenha uma boa legislação*”, Platão nos mostra que a preocupação concernente ao poético repousa no modo pelo qual as poesias podem

⁷ Os versos iâmbicos ao qual se refere o personagem Sócrates nessa fala, lembra o Carlos Alberto Nunes - nas notas 25-27, na sua tradução da *República* -, são da *Ilíada*.

influenciar o cidadão, correndo o risco de propiciar uma deficiência na base construtiva da cidade.

A influência negativa do mito resultante da experiência poética será atribuída por Platão às más condições provocadas na alma. Ao contemplar uma composição poética, como uma tragédia, o indivíduo estaria suscetível a emoções, o que fortaleceria a parte sensível e irracional da alma em detrimento à parte racional. Como pontua Lopes:

“Aos olhos de Platão, a imitação poética, no tocante aos efeitos causados no interior da alma, provoca todo tipo de afecção baixa, - apetites sexuais, cólera, paixões, - e induz a alma a agir conforme determinações inferiores, desviando do que a razão prescreve como o melhor. A imitação poética, portanto, contribui decisivamente para que a alma permaneça plena de contradições, de conflitos internos, lutando consigo mesma.”⁸

Para que possamos compreender a afirmação do Lopes, vale lembrar que o que estará em debate para Platão é o modo pelo qual os poetas retratam os deuses e os heróis, ou seja, o modo pelo qual as venturas e desventuras sofridas nos mitos se desenrolam na poesia. Platão considera que ao contemplar certas poesias seríamos levados, por exemplo, a rir diante de uma situação que, fora dos palcos, não se mostra digna de riso. A dicotomia provocada pelas composições poéticas no julgamento do espectador quanto às situações cotidianas, ocasionaria uma espécie de conflito interno. O conflito existiria, pois em algum momento cotidiano o indivíduo, enquanto agente, ficaria em dúvida entre agir conforme o que lhe indica a razão ou ter um comportamento similar ao que teve enquanto espectador. Por ocasionar uma dubiedade sobre o agir, dentro do que a razão entende seja como o melhor seja como o pior proporcionado pela imitação, é que a crítica platônica da arte se mostrará negativa. Platão percebe negativamente a existência das emoções provocadas pelas poesias através do *tipo de emoção* provocada. Não se mostra como negativa, portanto, a existência da *emoção em si* a ser provocada pela poesia, na medida em que seria contraditório ao pensamento platônico admitir os encômios destinados aos bons homens e os hinos à honra aos deuses (*Rep.*, 607a4). O artista seria bem recebido na pólis se

⁸ *A República – Livro X*, Introdução, p.23.

abordasse em suas composições princípios moralmente corretos, como fica evidente no trecho acima retratado em que Sócrates diz: “*Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo. Mas devemos consentir, sim, se disserem que precisavam de castigo os maus, por serem desgraçados, e que, expiando o seu crime, estavam a receber um benefício de deus.*” (380a5c4). Na visão platônica, as fábulas deveriam ser cuidadosamente elaboradas tendo em vista a boa formação do indivíduo. O poeta deveria levar em consideração a influência da composição no sujeito e abordar em suas composições princípios moralmente corretos, de modo que o espectador possa desenvolver diante e fora do espetáculo artístico o mesmo comportamento. Tomado esses cuidados, as composições não precisariam ser excluídas da pólis, ao contrário, a arte poderia desempenhar um papel auxiliar na formação do indivíduo. Deste modo, Platão não só admite a influência da arte, bem como parece acreditar que a poesia tem um papel educacional na pólis, por esse motivo o aspecto ético das composições poéticas se mostrará significativo para o autor. Afinal, no horizonte platônico, a poesia que aborda o conteúdo da maneira incorreta, poderá provocar alterações no julgamento moral daquele que a contempla, induzindo o espectador a agir igualmente de maneira incorreta. Portanto, podemos concluir que i. acerca da contemplação poética, Platão admite a influência das composições poéticas no espectador, levando em consideração o conteúdo abordado pelos poetas dentro não somente de aspectos estéticos, mas também e principalmente, éticos; ii. a compreensão platônica da mimese contempla a arte bem como o mundo sensível, estando diretamente ligada à noção que podemos ter acerca do que se mostra como verdadeiro no mundo.

ii. A Mimese em Aristóteles

Pretendemos investigar se o prazer se constitui como finalidade última da experiência poética no pensamento aristotélico. O prazer será provocado no sujeito pelas mímeses, ou seja, o sujeito ao ver ou ouvir uma composição artística sentiria prazer, o que caracterizaria o prazer como um efeito das mímeses. Mas, o que seria a mimese para Aristóteles? A mimese, dirá Aristóteles na *Poética*, será a causa do

surgimento das poesias, além de ser o meio pelo qual será suscitado o prazer (1448b5). Um esclarecimento acerca do conceito de mímese, na concepção aristotélica, faz-se agora necessário e servirá de base para essa investigação. Em Aristóteles, o termo terá seu emprego mais recorrente na *Poética*. Contudo, a mímese aparecerá também em outras obras do autor, na *Política* estará ligada à música e na *Retórica* ela aparece relacionada à pintura, escultura e às poesias. Por ser na *Poética* a obra em que Aristóteles mais empregará o termo, será esta a obra principal em que os estudiosos da mímese aristotélica mais se valem em busca do entendimento do conceito no pensamento do autor.

Os exemplos aristotélicos de mímese, na *Poética*, e, do mesmo modo, aqueles encontrados nas outras obras citadas, contemplam tanto a poesia, como a pintura, a dança e a música. A compreensão acerca da mímese será feita por ocasião da delimitação aristotélica dos aspectos que dizem respeito à poesia e ao poeta enquanto gêneros. Ao especificar o que seria um ‘poeta’, Aristóteles diz que seriam todos aqueles que se utilizam da mímese. Ocorre que ao longo do escrito o uso da mímese em uma composição se mostra insuficiente para que a obra seja considerada como uma obra poética. Aristóteles chama a atenção para o uso da métrica em uma composição, afirmando que o mero uso da métrica não caracterizará a obra dentro do âmbito poético. Um naturalista⁹ que componha seus escritos acerca da natureza utilizando o metro, por exemplo, não será considerado por Aristóteles um compositor poético (1447a25). Destaquemos que os naturalistas como Empédocles, citado neste trecho da *Poética* pelo estagirita, desenvolviam suas pesquisas e escreviam suas anotações em versos. Assim, nem toda composição que esteja versificada será considerada uma poesia. Dizer que a composição está versificada pode ser entendido pelo seguinte: o verso é um conjunto de metros, a epopéia, por exemplo, foi composta segundo o metro hexâmetro dactílico, que é formado pela utilização de seis pés métricos por versos. Um metro, neste caso, será cada parte da divisão do verso em seis. O metro, porém, não é um elemento exclusivo da poesia, ele constitui um elemento importante também na música: “*pois é evidente que os metros são parte do ritmo*” (1448b20). Para Aristóteles a participação do metro

⁹ Dentre as traduções consultadas, apenas Eudoro traduz “φισιολόγος” por “fisiólogos”. Yebra, Bruna e Gazoni adotaram “naturalista”, Halliwell “natural philosopher”, solução que condiz mais com a designação grega do ofício, visto que o estudo do naturalista abarca os três reinos naturais: mineral, vegetal e animal.

no ritmo ocorre de modo evidente, mas isso talvez não seja vislumbrado de modo universal, por esse motivo, tentaremos evidenciar a métrica no campo teórico através do que segue: em uma poesia, o verso é formado por metros, a métrica pode ser percebida de modo audível através da vocalização das palavras, que será prolongada de acordo com a quantidade de sílabas. Quanto maior a métrica, maior será o tempo de vocalização gasto em cada verso. Desse modo, será a métrica o que proporcionará a *regularidade* do tempo *no* verso. A regularidade, portanto, é o que demarca o *intervalo* de tempo *entre um* verso *e outro* verso que, por sua vez, perfaz a composição. Com isso, a métrica torna-se perceptível sonoramente, pois o espaço de tempo em intervalos regulares proporcionará um ritmo. Será, portanto, o tempo provocado pela métrica o que irá demarcar o ritmo em uma composição. Yebra esclarece e amplia nossa concepção acerca da participação do ritmo em composições diversificadas:

“Os ritmos devem ser entendidos aqui [na Poética] de uma maneira geral, como séries cujos elementos se repetem. A repetição é essencial para o ritmo; não uma repetição qualquer, somente aquelas ordenadas, de modo que os elementos da série reapareçam em intervalos regulares, suficientemente próximos entre si para que a regularidade seja perceptível. A série rítmica pode estar constituída somente por movimentos, como na dança, ou por sons, como na música; poderia, inclusive, proporcionar um ritmo de cores. Na linguagem, o ritmo pode adotar muitas formas, desde as mais simples até as mais complexas. Todas elas participam do ritmo da música.”¹⁰

De modo que, ao afirmar que nem toda composição que se utilize do verso será uma composição artística, Aristóteles estaria diferenciando uma composição poética que empregue o ritmo de outra composição qualquer que se serve do ritmo. Para Eudoro de Souza, a observação aristotélica acerca do conteúdo utilizado em uma composição e do emprego de versos serviria para diferenciar o ofício do poeta de outros ofícios que, no período helênico, também desenvolviam suas atividades em versos, como o exemplo do naturalista. No entanto, como ressalta Yebra na citação, o ritmo é um elemento amplo em sua aplicação artística. A dança seria outro exemplo de uma composição mimética

¹⁰ Cf. *Poética*, 1974, nota 60, p. 254. Tradução nossa.

artística que o utiliza, como mostra o fragmento: “*enquanto a arte dos dançarinos imita por meio do ritmo mesmo, separado da melodia.*” (1447a25).¹¹² Aristóteles pontua no fragmento que a dança se utiliza apenas do ritmo, separado da melodia, por estar se referindo e diferenciando a dança da música, pois o uso do ritmo e da melodia, unidos em uma composição, configura a mímese musical. Diferentemente do que afirma Eudoro, para Yebra, Aristóteles estaria se referindo especificamente à música ao criar essa separação, tese com a qual Else concorda. Segundo Else, Aristóteles estaria, nesse momento da *Poética*, estabelecendo: “*pela primeira vez, na Grécia clássica, uma parcial distinção entre poesia e música*”.¹³ Visto que, nessa passagem, Aristóteles se refere ao uso do metro, e que para ele o metro é um óbvio elemento da música, acreditamos que a especificação musical vista tanto por Yebra quanto por Else parece mais adequada à distinção feita neste momento por Aristóteles do que a interpretação ampla feita por Eudoro.

Outra diferença em relação à utilização da mímese se dá no momento em que Aristóteles diferencia os diálogos socráticos de uma composição poética, a diferença esta que se estabelece através de usos distintos da ‘palavra’ em uma composição. A arte que se referiria ao diálogo socrático, que o autor diz não ter uma designação, e que se serve apenas da palavra, não será considerada como uma composição artística na *Poética*, muito embora na *Retórica* a palavra seja concebida como um elemento mimético relacionado às artes poéticas: “*Como era natural, foram os poetas quem primeiro se ocupou da questão, dado que as palavras são uma imitação. Daí procedem igualmente técnicas: a do rapsodo, do comediante e outras*” (1404a21).¹⁴ Os exemplos de ofícios que se ocupam do uso da palavra aparecem ligados ao âmbito artístico, contudo, não seriam para Aristóteles, os únicos. O autor abre espaço para o uso do

¹¹ A tradução da *Poética* utilizada foi a do Fernando Gazoni que, comparada à do Yebra e do Halliwell condiz mais com o pensamento do autor, em português, que a do Eudoro e a do Bruna. Por este motivo, esta será a tradução da *Poética* utilizada também nas próximas citações.

¹² Gazoni traduz o termo grego “ἁρμονία” por “melodia”, a mesma solução adotada por Halliwell e Jaime Bruna. Yebra e Eudoro traduzem por “harmonia”. A diferença é significativa visto que em termos contemporâneos ‘harmonia’ e ‘melodia’ são dois elementos distintos da música, embora interligados e dependentes entre si.

¹³ Cf. *Poética*, 1973, nota 3, p.476.

¹⁴ O fragmento da *Retórica* segue a tradução de Antônio P. de Carvalho, Ediouro, 1985.

elemento em outros ofícios em sua anotação, ao referir “*e outras*”, o que nos leva a crer que talvez ele esteja se referindo a arte tal a socrática mencionada na *Poética*, que permanece inominada. Mas não sabemos se seria esse o único ofício não artístico que se vale da palavra, para o autor. Eudoro já havia chamado atenção para essa brecha acerca do emprego mimético anteriormente, ao falar da música. Salientemos o que Eudoro de Souza diz a respeito do uso da palavra:

“Portanto, as artes comparadas – imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o “suporte sonoro” do *lógos*¹⁵) – encontram-se juntas, de um lado, e, do lado oposto, só a arte “até hoje inominada” da imitação pela palavra”.¹⁶

Precisamos esclarecer, antes de analisarmos o comentário de Eudoro, que seu emprego do termo “arte” corresponde ao significado amplamente aceito no período helênico, que também é o mesmo da citação da *Retórica*. O vocábulo “arte” nesses dois casos aparece referido ao uso da “técnica”, com a denotação que compreende também o que entendemos por ofício, labor. Na fala do comentador há também outra diferença acerca da mimese que ainda não havíamos pontuado, por esse motivo o farei agora. A outra diferença mimética a que Eudoro se refere, será o tipo de mimese que emprega cores e formas e está, na visão do comentador, estabelecida dentro do próprio âmbito artístico. A mimese que utiliza a forma, juntamente com a cor, é a mimese realizada através da imagem. A imagem, que deve ser entendida dentro do contexto aristotélico em sua amplitude, abarcará tanto a pintura quanto a escultura, pois estas, além das formas, também empregavam a cor, visto que no período helênico as estátuas eram coloridas. E. de Souza acredita que Aristóteles teria segmentado o campo específico artístico da mimese, onde estariam de um lado a pintura, a escultura, a poesia e a dança, e do outro os diálogos socráticos. O que nos parece bastante plausível visto que Aristóteles, na *Poética*, identifica um ofício não artístico, ainda que carente de designação, o tal mencionado diálogo socrático. Do mesmo modo, na *Retórica*, o autor

¹⁵ O termo “*lógos*” designa um elemento das composições na *Poética*. O elemento que traduz “*lógos*” é justamente a “linguagem”. Pensando em evitar dubiedades acerca do que diz, Eudoro precisou ser específico em suas anotações, pois o “*lógos*” por ele referido deve ser entendido por “razão”, como veremos adiante.

¹⁶ Cf. Eudoro de Souza, *op.cit.*, nota 3, p. 476.

não especifica nem limita os ofícios possíveis que se utilizariam da palavra, o que significa que, na visão de Aristóteles, existem ofícios não poéticos que fazem uso da mímese. O uso da palavra, bem como o emprego do ritmo e da melodia, não se mostra suficiente para que a composição seja considerada poética, o que coloca de um lado o uso artístico da mímese e, do outro, o emprego da mímese por outros ofícios. Segundo esta diferença, a mímese não carregaria *em si* um uso poético, ela pode também ser empregada por outros ofícios. Aristóteles realça essa perspectiva em toda a obra *Poética* ao designar atribuições diferenciadas sobre os tipos de emprego dos elementos que compõem a mímese, sendo ora poéticos, ora não poéticos. Desse modo, o verso, o ritmo ou a imagem são elementos utilizados tanto por poetas, quanto por um naturalista. Ambos os casos serão miméticos, mas apenas o primeiro estará dentro do âmbito artístico.

Na citação acima, Eudoro de Souza chama nossa atenção para outro ponto importante ao se referir ao uso do *lógos* na mímese. Segundo ele, para Aristóteles a poesia não será apenas produto da inspiração, como era tido até então na Grécia antiga, mas também fruto de um labor. Ao elogiar Homero por ter escolhido bem as partes do mito retratados na Odisséia, podemos verificar a concepção aristotélica acerca da origem da poesia: “Homero, assim como se diferencia quanto ao resto, também isto parece ter visto com acerto, seja por dominar sua arte, seja por natureza.” (1451a25). O termo “arte”, não esqueçamos, traduz o grego “τέχνην”, enquanto “natureza”, a expressão “φύσιν”. Assim, a poesia poderia, na visão aristotélica, ser resultado tanto de um talento natural (φύσιν), quanto fruto de um labor (τέχνην). Segundo Yebra, Aristóteles estaria nessa passagem admitindo que para a criação de uma composição, existiria não somente o talento natural do artista, como também o emprego da técnica na composição. Yebra completa a afirmação:

“Os nítidos versos da *Epist. Ad Pisones* (408-411), são, sem dúvida, ecos fiéis da doutrina aristotélica: ‘Se o bom poema é fruto da natureza ou da arte, se discute. Embora não veja para que sirva esforço sem abundante veia, nem engenho sem cultivo. De tal modo ambas se buscam como amigas e se complementam.’”¹⁷

¹⁷ Cf. Yebra, *op.cit.*, nota 139, p. 271.

De acordo com Yebra, Aristóteles não estaria preocupado em discutir a origem de um bom poema, não haveria para ele porque discutir se a origem da poesia é fruto de uma ‘técnica’ ou de um talento natural. Segundo o fragmento, seria possível compor se valendo de ambos, da técnica e do talento e tanto melhor seria o uso dos dois na composição. Ocorre que, ainda que Aristóteles tenha dito não ser necessário discutir se é proveniente da técnica ou do talento natural, ao mencionar o talento de Homero, o autor não leva em consideração que a fábula provenha de algum outro tipo de manifestação que não tenha sido originado senão do próprio Homero. No contexto histórico em que Aristóteles estava inserido, a criação da poesia estava associada a algum tipo de intervenção divina, Platão, por exemplo, atribuiu à inspiração poética como uma manifestação das Musas. Segundo essa concepção platônica, a inspiração dos poetas seria fruto de algum tipo de intervenção ou possessão divina. Aristóteles difere dos seus predecessores e passa a conceber a composição da mímese como uma obra humana, pois tanto a técnica quanto o talento, envolvem certa racionalidade. Na *Ética Nicomaqueia*, o estagirita, ao falar acerca da natureza das ações humanas e dos princípios racionais que guiam ou devem guiar as ações, dirá que:

“Toda arte [τέχνην] visa a criação e se ocupa em estudar e em considerar a maneira de produzir uma coisa que tanto pode existir como não, e cuja origem está em quem produz, e não na coisa produzida. De fato, a arte não se ocupa com coisas que existem ou que se geram necessariamente, nem com coisas que o fazem em conformidade com a natureza [φύσιν] (estas coisas têm origem em si mesmas).”¹⁸ (EN, 1140a11)

Os produtos resultantes da τέχνην estão, sob a ótica aristotélica, ao encargo do produtor. E, do mesmo modo, os produtos originados conforme a φύσιν. As composições poéticas seguem o mesmo princípio, uma vez que são tidas por Aristóteles como produto da φύσιν, da τέχνην ou resultante de ambas, o que coloca a racionalidade no plano central da composição poética. Como afirmara E. de Souza, o *lógos* participa da mímese e essa participação será fundamental, na medida em que isso estabelece, na

¹⁸ A citação segue a tradução de Christiani Silva. Trata-se de uma tradução parcial com base no texto original grego disponível na dissertação de doutorado “*Catarse e emoções em Aristóteles*”. Embora a tradução da *Ética Nicomaqueia* do Vallando e Bornheim tenha sido baseada na versão inglesa do escrito, é tradicionalmente utilizada. Não obstante, cotejada as traduções do parágrafo em questão, a de Silva nos pareceu mais límpida.

visão aristotélica, a mímese como uma produção humana. A mímese para Aristóteles será fruto do *lógos*, produto da inteligibilidade; os elementos que formam uma mímese são naturais, mas será mediante a racionalidade que a mímese estará rematada. O *lógos*, portanto, será o elemento humano que, digamos assim, lapidará os elementos naturais e, com isso, formará a mímese, residindo nisso a importância do princípio racional no momento da sua produção. Portanto, será mediante a junção desses elementos naturais — a saber: ritmo, melodia, palavra, imagem e o *lógos* — que teremos uma mímese na visão aristotélica.

Podemos dizer que ao analisarmos as ressalvas feitas por Aristóteles quanto à utilização e composição da mímese, foi possível identificar os elementos miméticos. Portanto, a mímese terá elementos pelo qual será manifesta ao sujeito, podendo ser percebida por meio dos seguintes elementos naturais: a imagem, a palavra, o ritmo e a harmonia. Contudo, bastaria uma simples consulta à *Poética* para sabermos que são estes os elementos miméticos perceptíveis, como Aristóteles diz claramente no início do tratado poético (1447a15). O caráter elíptico do escrito talvez seja uma das características mais incômodas para o leitor da *Poética*. O percurso investigativo percorrido, no entanto, não se mostra em vão. Apesar de não ter como objetivo definir o conceito de mímese, não teria conseguido. Tentamos evidenciar que apesar dos elementos miméticos corresponderem a elementos naturais e serem parte integrante do mundo sensível, será somente a aplicação do *lógos* - elemento humano por excelência para Aristóteles -, que importará em uma mímese. Vale ressaltar que não é o caso de afirmarmos que o autor não admita a existência de mímeses animais, apenas que, se for o caso de uma admissão desse tipo de mímese por parte de Aristóteles, não terá sido a ela que ele tenha dedicado sua atenção. Teríamos sido igualmente ineficazes se tentássemos traduzir o termo e embora a tentativa possa vir a ser frutífera, não o faremos. A mímese será imitação, representação. Mas, para Aristóteles, será também produção. O homem não se mostra um ser apático; na visão aristotélica, o homem cria. Além disso, é preciso evidenciar que o mero uso de um dos elementos identificados como miméticos não garante à mímese o estatuto de poética, outros ofícios também se valem da mímese. Ou seja, não há um caráter de necessidade para que a mímese produzida seja artística. Vimos que há uma diferença entre mímese em geral e mímese poética, pois o aspecto artístico será configurado pelo emprego dos elementos

miméticos direcionados à arte. Mas, o que vem a ser esse “emprego diferenciado”? Afinal, do que se trata uma mimese poética? A resposta para tal questionamento pode ser obtida se analisarmos a definição de poeta que Aristóteles nos fornece. Aristóteles dirá que o poeta é um “*artífice de enredos*” (1451b25-30), que se caracteriza por mimetizar ações. Para compreender o cargo conferido pelo autor, precisamos nos atentar que, uma vez realizada, a mimese será um objeto, seja ele um lápis, pois envolve formas e cores, ou um poema.¹⁹ Donde resulta que a mimese abarcará uma certa utilidade na vida do homem, como a produção de artefatos. O mesmo seria dizer que, na medida em que a mimese passa a comportar uma forma sensível, ela se torna possível também de ser utilizada. Dessa maneira, a mimese passa a ser igualmente uma ferramenta ou um utensílio, ocasionando que a diferença entre os tipos de mímeses se estabelecerá de acordo com a designação dada a ela. Para cada tipo de mimese haverá um artífice correspondente, assim, o lápis será produzido por um tipo de artífice e a poesia por outro. Enquanto os demais ofícios criam mímeses que podem facilitar a ação do homem em seu desenvolvimento, como o lápis facilita à escrita, o poeta será um artífice de enredos que criará mímeses onde o homem estará em ação. O que significa dizer que o lápis servirá para a escrita do homem e a poesia abordará em seu conteúdo, por exemplo, o homem ao escrever. A poesia, portanto, terá como objeto representativo as ações do homem e nisso reside seu diferencial enquanto uma mimese.

iii. Mímeses poéticas

O objeto representativo da mimese poética profere acerca da participação da ação na poesia. De acordo com Aristóteles, haverá um caráter moral encontrado na obra poética e este caráter estará presente não somente na ação realizada na mimese, como também na ação do compositor ao preferir o tipo de ação imitada na obra. O termo ‘ação’ pode fugir facilmente do controle de quem se propõe a analisar e discorrer acerca da *Poética*, pois: “*aqueles que realizam a mimese [poética] realizam a mimese de*

¹⁹ Neste caso, não estamos desconsiderando a possibilidade da existência de uma mimese com cores e formas, ou seja, a mimese por imagem, realizada *no* sujeito e, por esse motivo, sem comportar uma forma sensível.

peçoas que age” (1448a5). Desse modo, resulta que haverá ocorrência do termo em que a ação estará referida aos atos do herói, e este é o sentido do agir encontrado no fragmento acima, pois o herói na poesia é tido pelo autor como ‘uma pessoa que age’; bem como a ação pode vir referida aos eventos em que o herói estará envolvido. Visto que o termo carrega uma importante noção no sistema aristotélico, bem como aparecerá aplicado sob dois *momentos distintos* no que compete à poesia, faremos um rápido esclarecimento.²⁰ Em um sentido podemos nos referir à ação durante o *momento da criação*, i.e, a preferência do poeta por tal ou tal tipo de objeto, o que configura a escolha como um tipo de ação, pois o deliberar, para Aristóteles, é uma atividade da alma; além do poeta realizar ao compor, um ato, o que significa que o poeta estará em ação ao materializar com a fábula o objeto escolhido. Sentido que difere do referido à ação possível de ser vislumbrada *na composição*, ou seja, a ação que estará sendo retratada, imitada, mimetizada e que, como dito acima, pode significar tanto os atos do herói, como os eventos da trama que independem dele. A implicação moral abarcada pela ação, no entanto, perpassa o momento da escolha do objeto até a sua realização na poesia. Da escolha do poeta até os atos cometidos pelo herói na trama, haverá, para Aristóteles, uma moralidade contida; já não podemos afirmar o mesmo em relação aos acontecimentos externos ao herói, como, por exemplo, a aparição de um dilúvio na fábula. De fato, parece ser o caráter moral o fator que motivaria o artista a imitar tal ou tal tipo de ação na visão do autor: “*A poesia diversificou-se segundo o caráter próprio (dos poetas). Pois os mais graves realizaram mímese de belas ações e de ações de peçoas desse tipo, ao passo que os mais levianos, de peçoas viciosas*” (1448b24). Sob essa ótica, a mímese representará para Aristóteles uma expressão também do caráter do artista, onde um caráter não estaria dissociado do outro, ao contrário, um caráter ocasionaria o outro. Podemos perceber na afirmação aristotélica não somente que a índole do artista determinará o tipo de ação imitada na mímese poética, como há, por parte do autor, uma *qualificação* sobre os tipos de ações mimetizadas. As ações mimetizadas que representam homens agindo de modo vicioso, serão tidas como vis, enquanto as ações que representam o homem agindo de modo distinto e nobre serão reputadas como belas. A ação imitada será tida como o objeto da mímese poética, e se

²⁰ Distinguir o sentido da “ação” se fez necessário nesse momento, contudo, as ocorrências e aplicações do termo terão maior frequência no segundo momento dessa investigação. Para que o leitor não se confunda, procurarei sinalizar o sentido aplicado no corpo do texto sempre que for necessário.

configura como uma das três distinções traçadas entre as espécies artísticas que compreendem os gêneros de poesia do período helênico, como o trágico, o cômico, o epopéico e o ditirâmico. Na *Poética*, o autor desenvolve sua análise baseada na observação dos tipos de composições vigentes, a música, no entanto, não será um objeto poético analisado nesta obra. A análise da música será desenvolvida por Aristóteles como um caso à parte das poesias, ele abordará na secção XIX dos *Problemas* questões acerca da participação da harmonia, do ritmo e da palavra em uma composição musical. Compreendemos que a música merece uma atenção especial, o que acarreta uma delimitação do nosso objeto investigativo, assim, seguiremos o raciocínio do autor e limitaremos nossa investigação ao prazer resultante às mímeses referentes à mímeses por imagem e às poesias, onde não abarcaremos o prazer promovido pela música.

As poesias serão diferenciadas por Aristóteles de acordo com: o meio mimético empregado na composição, o modo da utilização da mímeses e o tipo de objeto mimetizado. Segundo o critério dos “objetos”, como vimos, por serem mímeses de ações, a poesia estará classificada necessariamente de acordo com o caráter baixo ou elevado das imitações. A comédia, por exemplo, imita homens de caráter vil e por isso é desmerecida em relação à epopéia e à tragédia. Segundo o critério dos “meios”, o filósofo distingue as poesias através do ritmo, da linguagem e da harmonia, sendo que a aparição de um, ou da junção de mais de um meio, dependeria de cada espécie de poesia. Segundo o critério dos “modos” a poesia se utilizaria do modo narrativo, em que há apenas o emprego da voz em sua execução; ou dramático, em que a poesia envolve também o espetáculo cênico, que é composto pela dramatização de atores e a utilização de cenários. Dentro do critério de diferenciação entre as espécies, os modos e os meios têm seu lugar na composição poética, mas será o objeto que irá elevar ou rebaixar os gêneros para Aristóteles.

Essa diferenciação qualitativa segundo o objeto acarreta um impasse para o autor que, em toda a obra, eleva o gênero trágico frente aos demais, pois tanto a epopéia como a tragédia teriam, segundo o próprio Aristóteles, o mesmo objeto. A saída para isso, contudo, está em outro ponto: a extensão da composição. A extensão da composição é apontada como uma das três diferenças entre esses dois meios artísticos. As três diferenças percorridas na *Poética* são o metro, que na epopéia tem seu desenvolvimento métrico baseado na busca de uma uniformidade dos versos na composição, enquanto na

tragédia a métrica comportará tipos de versos diferenciados; o meio narrativo, normalmente feito por um rapsodo através da recitação, que caracteriza a epopéia, enquanto a tragédia será encenada, dramatizada; e a extensão. Como podemos verificar a partir do fragmento: “*Enquanto a tragédia se esforça, o mais possível, para dar-se dentro de um único período solar, ou pouco se distinguir disso, a epopéia é indefinida quanto ao tempo, e por isto difere.*” (1449b10). A menção aristotélica ao “período solar” é provavelmente uma referência às competições trágicas onde as apresentações trágicas tinham a duração de um dia, ou seja, um período de tempo limitado para as encenações. Assim, apontada como uma das três diferenças entre esses dois gêneros artísticos, Aristóteles explica a importância da extensão em uma composição poética e deixa claro ser este o ponto crucial para diferenciar qualitativamente a epopéia e a tragédia. Ao falar da diferença entre os gêneros, dirá: “*...Além do mais, [a tragédia] atinge a finalidade da mimese em uma extensão menor (pois o prazer é mais concentrado que o prazer diluído em um tempo muito longo; por exemplo, se o Édipo, de Sófocles, fosse colocado em tantas palavras quanto a Iliada)*” (1462b5). De fato, a extensão é crucial, e a causa disso é conseguir atingir a finalidade da mimese poética em um tempo menor, delimitado, e possível de ser, em sua completude, apreendido pela memória.

Apesar de ser fator determinante da diferença qualitativa entre a epopéia e a tragédia, e estando a tragédia já diferenciada dos demais gêneros, veremos que não será por esse motivo que o gênero trágico ocupa o lugar mais elevado para o autor. Aristóteles, na verdade, nos aponta para outra direção: para a finalidade da mimese que seria, à primeira vista, o prazer. O que fica mais evidente no parágrafo seguinte ao acima mencionado: “*Se então por todos esses itens a tragédia se distingue, e também, além disso, por sua eficácia como arte (pois é necessário que elas proporcionem não um prazer qualquer, mas o que foi mencionado), é evidente que, atingindo melhor seu fim, é superior à epopéia.*” (1462b15). Nessas palavras do final do tratado, o autor relaciona a superioridade da tragédia ao prazer ‘mencionado’, ou seja, o prazer por ela proporcionado, conhecido como o prazer trágico. A eficácia da tragédia, enquanto um objeto artístico, portanto, dependeria dos aspectos vinculados diretamente ao gênero, que ocasionariam o prazer especificamente trágico. Contudo, o prazer trágico aparece - nessas mesmas linhas acima citadas - diretamente associado à eficácia artística, o que

nos leva a crer que, ao proporcionar prazer teria, não somente a tragédia, mas toda a arte que ela representa, cumprido seu papel - ou finalidade.

CAPÍTULO II – PRAZER DAS MÍMESES POÉTICAS

Para Aristóteles, a mimese é natural ao homem e será através dos tipos de mímeses que adquirimos os “primeiros ensinamentos”, ou seja, desde pequenos, adquirimos e desenvolvemos naturalmente nosso saber, ao estarmos expostos, vendo ou ouvindo, por exemplo, uma mimese. Para ele, aprender é prazeroso a todos os homens — ao adquirirmos conhecimento, sentimos prazer (1448b15). Aristóteles dirá que podemos sentir prazer mesmo ao contemplar imagens sórdidas, como as de cadáveres, e a razão disso é que estaríamos, por meio da imagem, como que identificando melhor o corpo humano. Halliwell afirma não haver dúvidas acerca da relação estabelecida por Aristóteles quanto à experiência resultante de uma mimese por imagem:

“Aristotle clearly supposes that the pleasure in question depends on the perception of something known to be mimetic and artistic: no-one looking at a painting of a corpse believes himself to be a looking at a painting of a corpse.”²¹

Desse modo, ainda que na imagem esteja representado um corpo desfigurado, sentiríamos um certo prazer. A razão para isso é que a imagem figura algo possível de ser conhecido e como o homem se apraz com o aprendido, o prazer é proporcionado. O que ocorre no caso da observação do exemplo dado por Aristóteles, a respeito da imagem de um cadáver, é que diante desse tipo de imagem o sujeito pode observar e conhecer o objeto figurado de modo sereno. Como afirma Halliwell, temos conhecimento que estamos diante de uma mimese e não do objeto real. Dessa maneira, ao relacionar imagens que podem provocar um tipo de repulsa no expectador com um prazer, Aristóteles estaria ressaltando que o objeto mimetizado importará menos nesse tipo de representação do que a cognição possível de ser obtida através das imagens. A experiência observacional através da imagem de um cadáver, portanto, poderia ser realizada de modo mais agradável do que a observação ocorrida no caso de uma dissecação real. Assim, o prazer proporcionado pela mimese por imagem repousaria na cognição em potência envolvida nesse tipo de experiência.

²¹ HALLIWELL, S. “Pleasure, understanding, and emotion in Aristotle’s Poetics”. In.: RORTY, A. “Essays on Aristotle Poetics”. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Embora a imagem poética envolva em sua elaboração princípios e recursos técnicos artísticos como, por exemplo, a escolha da textura a ser utilizada e a habilidade na utilização de um cinzel, o autor afirma que a experiência poética resultante da observação da mimese realizada através da imagem está ligada à identificação que o sujeito fará entre o objeto vislumbrado e o objeto real. Entretanto, o fragmento não é tão claro, como podemos verificar: “visto que se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é a mimese realizada que provocará prazer, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo” (1448b18). Desse modo, embora Aristóteles tenha relacionado o prazer da mimese por imagem diretamente ao aprendizado proporcionado pelo objeto figurado, certa dúvida acerca da afirmação aristotélica permanece. Segundo Yebra, Aristóteles não estaria descartando completamente o prazer da execução como um prazer que seja como sendo do mesmo modo de ordem poética:

“Aristóteles não menciona que aprender algo seja a única razão, mas que é uma das razões do prazer estético. Um bom retrato – adverte – pode nos agradar também por seu colorido, pela maestria da execução, etc.”²²

Yebra analisa a passagem da *Poética* como uma ressalva feita pelo autor de que sem a identificação prévia do objeto pelo sujeito, o sujeito não estaria em condições de analisar até que ponto a imitação se faz fiel ao objeto, sem com isso descartar a origem poética desse tipo de prazer. O ponto de vista levantado por Yebra é compartilhado por Halliwell, que afirma que não devemos ser radicais na interpretação da atribuição aristotélica acerca desse prazer. Para Halliwell, não é o caso de não haver um prazer envolvido na observação dos elementos técnicos, apenas devemos compreender que na visão aristotélica será relevante não o prazer suscitado por esse tipo de observação e sim do aprendizado resultante que a imagem pode proporcionar.

Como vimos no capítulo anterior, há uma diferença entre uma mimese e uma mimese poética, a análise de Aristóteles acerca desse tipo de mimese será baseada nos tipos de poesias vigentes em sua época. Contudo, das espécies de poesia, Aristóteles analisa o prazer vinculado à tragédia, não destinando a nenhum dos outros gêneros a mesma atenção. Disso resulta o pensamento imediato de que a tragédia estaria ocupando o lugar dos demais gêneros em um escrito que, promete em seu início, estaria destinado

²² Cf. Yebra, *op.cit.*, nota 59, p. 254. Tradução nossa.

às composições artísticas como um todo.²³ Os demais gêneros de poesia aparecem na obra, de modo menos privilegiado do que a tragédia, e por isso, sem um prazer correspondente. Teria Aristóteles deixado de cumprir a afirmação inicial do tratado, excluindo os demais tipos artísticos das suas observações? Seria a *Poética* um escrito que permite a análise de uma das espécies das poesias? De fato, em toda a obra o autor desenvolve explicitamente os fatores relacionados à tragédia que possam suscitar as emoções de temor (φόβος) e piedade (ἔλεος), que incitariam o prazer relativo ao gênero. Mas, em momento algum da análise Aristóteles deixa de comparar os outros gêneros à tragédia, o que delineia de modo sutil o seu pensamento sobre a poesia em geral. Do mesmo modo, cita obras e autores, comparando a poesia com a espécie da imagem poética: “*Uma vez que o poeta realiza a mimese assim como o pintor ou qualquer outro artista de imagens*” (1460b10), por esse motivo, investigaremos a imagem poética e as poesias. Como vimos, o objeto das composições será fator determinante da diferença qualitativa entre os gêneros, sendo que o da tragédia, por comportar, sob a ótica de Aristóteles, traços nobres, deixa os demais gêneros para trás. Justificada a maior atenção dada à tragédia, através da escolha do objeto, Aristóteles passa a comparar em primeiro plano o gênero com o épico, visto que os dois destinam-se a ações nobres, mas não deixa de mencionar e confrontá-la com outros gêneros como a comédia. Em meio às comparações que, vale salientar, tem sua ocorrência em toda a obra, o diferencial trágico repousará na extensão.

Como vimos, o prazer trágico está relacionado diretamente à eficácia artística, e os aspectos relevantes à obtenção do prazer poético não aparecem de modo claro. Dado que a finalidade das composições artísticas seria a mesma - proporcionar o prazer – a tragédia pode ser tomada como objeto artístico, e nela podem ser identificados os elementos que garantem o prazer trágico. Uma vez identificado esses elementos, investigaremos no que consiste a contemplação poética na visão aristotélica, em busca de uma elucidação acerca do prazer proporcionado pelas poesias e pelas imagens poéticas, bem como se devemos considerar como poético o prazer resultante da observação dos elementos técnicos envolvidos na produção dessas mimeses.

²³ A Música, conforme dito no capítulo anterior, será analisada nos *Problemas*. A *Poética* é dedicada à análise da mimese da imagem poética e das poesias. O que ficará mais evidente conforme avancemos na investigação.

Prazer Trágico

De acordo com a *Poética*, para que o prazer trágico ocorra, devem ser suscitadas no espectador as emoções de temor (*φόβος*) e piedade (*ἔλεος*). O poeta deve compor a peça de modo que, através do enredo (*μῦθος*) provoque essas emoções. Uma peça bem composta, segundo Aristóteles, moverá os ânimos e provocará o efeito correto ainda que desprovida de atores e das encenações. Desse modo, mesmo que apenas narrado, o arranjo das ações pode alcançar o prazer poético. As ações devem estar ordenadas de modo a despertar o espanto ou admiração do público, que, segundo o autor, será a melhor maneira de provocar as emoções de temor e piedade (1452a5). Para que isto ocorra, Aristóteles dirá que as ações devem estar agrupadas seguindo o critério de necessidade e verossimilhança. Esses critérios serão responsáveis por cada um desses efeitos de modo respectivo, i.e., o critério de necessidade está ligado ao provocar do espanto na platéia, e o de verossimilhança o de suscitar a admiração do público. Entretanto, para que ambos os critérios possam cumprir sua função, o espectador precisa estar envolvido com a trama. O envolvimento do espectador se tornará possível a partir da identificação do sujeito com o caráter do herói, pois, quer seja bom quer seja mau o herói, torceríamos a seu favor ou contra ele.

Segundo o critério de necessidade, as ações imitadas precisam ser necessárias à composição, de modo que, se suprimida uma das ações, o enredo teria seu sentido perdido; do mesmo modo, nenhuma ação que, uma vez suprimida, não interferisse na estória, deveria aparecer. É importante também que as ações sejam exibidas de modo lógico, para isso o compositor precisa apresentar a estória ao público de modo concatenado, sem começar ou finalizar ao acaso. Como a esse critério se liga a garantia do espanto na platéia, ele aparece relacionado a aspectos com os quais o espectador, uma vez envolvido pela fábula, se surpreenda. Um desses aspectos, que podemos chamar de ‘elemento surpresa’, por assim dizer, é o que Aristóteles chama de *peripécia*, uma das partes fundamentais do enredo. No caso da composição trágica, são três as partes que compõem a estrutura do enredo (1452a20-1452b10): (i) o ‘evento patético’, (ii) o ‘reconhecimento’ e (iii) a *peripécia*. i) o ‘evento patético’ seria a mímese de uma

ação destrutiva ou dolorosa a qual o herói seria submetido; ii) o ‘reconhecimento’ se daria entre os personagens, ao acaso ou não, por meio de algum elemento envolvido na trama, como uma cicatriz, por exemplo. Os personagens seriam ligados um ao outro por relações de amizade, inimizade ou laço de sangue, sendo sempre melhor que tudo se passe entre aqueles que são consangüíneos; iii) a peripécia é definida como a imitação da “*mudança dos acontecimentos no seu contrário*” (1452a20-25), onde o termo ‘acontecimento’ se refere não à intenção do herói, mas aos eventos a ele relacionados. O que significa dizer que a ação referida que sofreria um revés estaria ligada aos eventos contidos na trama. O exemplo dado por Aristóteles é o do caso de Édipo, em que aparentemente o herói estaria sendo afortunado por conquistar Jocasta e um reinado, sendo que essa ação, ou seja, as conquistas obtidas pelo herói, seriam justamente o motivo do seu infortúnio. A depender do modo como os enredos se desenrolam, o autor os classifica como “*simples*” ou “*complexos*” (1452a15). A diferença entre os dois tipos de enredo é estabelecida pelo modo como o espanto será suscitado. No enredo simples haveria, por exemplo, uma mudança da fortuna do herói, caso em que este tem seu status social rebaixado por algum motivo, inesperadamente, e por isso o espectador se mostraria surpreso ao ver a desventura sofrida. Este seria, portanto, um modo de suscitar o espanto da platéia, o modo simples. No enredo complexo, antes da mudança da fortuna haveria a peripécia, o reconhecimento ou mesmo os dois casos. O enredo complexo que envolva o reconhecimento e a peripécia na trama, um seguido do outro, será tido pelo autor como o melhor e o que terá maior probabilidade de despertar a piedade e o temor.

Como pertence ao critério de necessidade os argumentos lógicos da fábula, o poeta precisa conceber o enredo de modo que as ações se desenrolem dentro do que é possível de acontecer. Com isso Aristóteles não quer dizer que a composição se prenda apenas ao universo conhecido pelo público, apenas que é preciso que as ações se desenrolem com certo sentido no universo construído pelo compositor. Ou seja, não há problema que a fábula se desprenda do que é real, retratando, por ex., deuses, como nos cantos homéricos (1460b35), ou caindo no que hoje intitulamos de ‘ficção’, mas é preciso que as ações encontradas na fábula se desenvolvam de modo possível naquele universo. Segundo o critério da verossimilhança, o compositor deve abordar no enredo eventos que se mostrem como símiles ao espectador. Para que isso seja possível, a

fábula abordaria ações próximas das que podem ser encontradas fora da peça. De acordo com Aristóteles, o herói estaria envolvido em três tipos de situações diferentes:

“É possível que a ação ocorra assim como os antigos faziam seus personagens agirem, cientes e conhecedores do que praticavam, como também Eurípedes fez Medéia matar os filhos. Mas é possível agir ignorando que se pratica algo terrível e depois reconhecer o laço fraterno ou de sangue, como o Édipo de Sófocles. (...) Além desses há uma terceira possibilidade: ter-se prontificado a fazer algo irreparável por desconhecimento e reconhecer antes de fazê-lo. Além desses, não há outro modo. Pois necessariamente agem ou não, e ciente ou não ciente.”
(1453b30)

O agir de modo consciente acerca de um evento pode ser um ato realizado tanto pelo herói da fábula como por um homem na vida real, assim como o proceder por ignorância do que se faz. De igual maneira, será o caso em que o sujeito se prontifica a fazer algo, tendo em mente, por exemplo, auxiliar um semelhante e, antes de praticar o ato a que se dispôs, percebe que sua deliberação prejudicaria mais do que de fato ajudaria. Esse seria o caso da terceira possibilidade identificada por Aristóteles, em que o herói está a ponto de agir por ignorância ou desconhecimento e, antes de agir, reconhece o erro como fruto de sua deliberação. É importante ter em mente que esses seriam os casos de ações em que *o herói* está sob o comando de seus atos, ou seja, de ações que dependem das atitudes e deliberações tomadas por si próprio. Outra distinção traçada por Aristóteles se reportam ao caráter do herói e aos eventos em que ele estará submetido *na trama*. Serão identificados quatro tipos de caráter em correspondência com os feitos que podem lhe ocorrer, casos que se configuram como semelhantes aos casos reais, i.e, acontecimentos e traços de personalidades encontrados também fora do palco (1452a35-1453b35): (i) homens de grande virtude que perdem sua fortuna por um infortúnio, evento considerado pelo autor como repulsivo; (ii) homem perverso que tem uma boa posição social e a perde, ocorrência que despertaria o “*sentimento de humanidade*” (1453a5), mas não seria nem piedoso, nem temível; e o (iii) homem que demonstra uma índole má e que sai de uma classe social baixa para a boa fortuna, considerado por Aristóteles como o menos trágico pois não despertará piedade nem temor nem tampouco sentimento de profunda humanidade.

O autor qualifica o caráter do herói de maneira análoga ao modo como concebe os princípios éticos em relação ao homem; será a partir das ações que o herói será tido como bom ou mau: “*os personagens não realizam ações com intuito de mimetizar um caráter, mas adquirem o caráter ao mesmo tempo que e graças às ações*” (1450a20). Desse modo, são as ações que qualificam e determinam o caráter do herói que está, na peça, figurado pelo personagem, i.e., o ator conseguirá demonstrar ao espectador que tipo de caráter o personagem possui, seja ele bom ou mau, de acordo com o seu agir, assim, será através das atitudes que o personagem realiza em cena que o espectador julgará a posição ética que seu caráter ocupa dentro da estória.

O quarto caso discorrido na *Poética* aborda o homem de tipo intermediário, que tanto tem uma índole não inteiramente configurada como boa ou má, quanto pertence a uma classe social indefinida: nem acima nem abaixo dos padrões. Seria o tipo de homem que podemos intitular de ‘comum’, apenas por não demonstrar em primeiro plano algo que o destaque frente aos demais nas questões de caráter e contexto social. Isso significa que se houver algum destaque, este não se dará porque o herói se situa em um dos pólos extremos do caráter, nem porque ele ocupa um cargo elevado ou rebaixado na sociedade, i.e, não se daria apenas em relação ao fato de ser bom ou mau, mas também em relação à presença ou ausência de fortuna. Encontraremos destaque, nesse tipo de herói, por conta de suas deliberações e a partir dos atos resultantes do seu julgar, por parecer se posicionar de modo sensato. Segundo Aristóteles, vislumbrar o herói que se enquadre nessas características e que saia da boa fortuna para a ruína, por ter cometido algum tipo de erro, provocará da melhor maneira a piedade e o temor. O “erro cometido” referido na *Poética*, a “*ἀμαρτίαν*”, trata-se de um conceito desenvolvido na *Ética a Nicomachea*: uma injúria cometida na ignorância. A diferença de aplicação do conceito nas duas obras é explicado por E. de Souza que declara que, na *Poética*, “*o ‘erro’ não é como se tem pensado, uma parte do caráter do herói trágico, mas sim uma parte estrutural do mito complexo*”¹. Assim, na *Poética* o conceito está relacionado menos ao caráter do herói, do que às ocorrências nas quais o herói pode sofrer por estar nelas inserido. O herói e os eventos que causam sofrimento se enquadram nas descrições da trama que envolve Édipo.

¹ Cf. E. de Souza, *op.cit.*, nota 70, p.492.

Por outro lado, em Aristóteles os temas referentes ao enredo podem ser aproximados às situações em que o homem se vê envolvido cotidianamente. O mesmo ocorre com os traços de personalidade e as situações sociais encontrados na fábula: existem não somente na mimese poética, mas também fora dela. No capítulo em que aborda a definição da tragédia, o autor dirá que: “*a tragédia é mimese não de homens, mas de uma ação e da vida*” (1450a15). A ação, conforme vimos, diz respeito tanto às atitudes do herói, como também às suas venturas e desventuras. Por conta dessa proximidade com o real e por retratar heróis e ações que se mostram ligadas aos princípios morais do autor, a peça trágica será o modelo perfeito para ilustrar a conduta humana e suas consequências possíveis, na visão de Aristóteles. Visto desse modo, a primazia da tragédia repousa no tipo de abordagem que o poeta emprega à fábula, i.e, no tipo de ação contida no objeto poético trágico.

Segundo Aristóteles, no quesito construção do enredo, Eurípedes foi o melhor, pois suas peças terminam sempre em infortúnio, mas Sófocles ganharia quanto ao critério da escolha do caráter do herói. Nenhum dos tragediógrafos teria, para ele, conseguido compor uma peça que suprisse ou abarcasse corretamente todos os elementos. Visto que os exemplos obedecem aos critérios de necessidade e de verossimilhança, é importante termos em mente que ao critério da necessidade importa a ordem de acontecimentos e de ações, enquanto que ao critério da verossimilhança importa que as ações ocorridas no enredo sejam próximas às reais. Dessa maneira, temos nesses dois critérios os elementos que permitem analisar o gênero trágico, e eles serão necessários à elaboração da composição poética, pois o enredo composto de acordo com a necessidade proporcionará ao espectador uma noção da ação encontrada na fábula e o que siga o critério da verossimilhança irá entreter o espectador. Ambos são, portanto, necessários para provocar não somente o temor e a piedade, como também outras *emoções* e com isso suscitar o prazer. Todavia, não podemos deixar de lembrar o elemento crucial que diferencia a tragédia dos demais gêneros: a extensão que, conforme vimos, tem papel fundamental no enredo: “*a respeito dos enredos, esses devem ter uma certa extensão e essa deve ser tal que possa ser apreendida na sua totalidade pela memória*” (1451a5). A extensão garante a apreensão da mimese poética na memória do espectador e unida aos critérios da necessidade e da verossimilhança, garantirá o efeito que cabe à mimese poética, de que iremos tratar.

Necessidade, Verossimilhança e Extensão

Os critérios de necessidade e verossimilhança são necessários para provocar a emoção do espectador, e por esse motivo são elementos que aparecem de modo recorrente no escrito de Aristóteles. Segundo bem salienta Yebra a expressão “*aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário*”, aparece com frequência na *Poética*, e faz o seguinte comentário:

“A unidade da fábula requer que os atos abordados pela tragédia estejam relacionados entre si de tal modo que, ao realizar um, os demais devem se realizar segundo o necessário ou, ao menos, de maneira verossímil.”²

O comentador direciona nosso olhar para a importância estabelecida por Aristóteles acerca dos critérios de necessidade e verossimilhança, que repousa na formação de uma unidade que o arranjo das ações deve constituir. Segundo Aristóteles, a composição deve comportar um encadeamento das ações que esteja disposto com início, meio e fim, para que com isso a obra poética seja considerada completa, ‘inteira’:

“Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, considerado em si mesmo, não tem antecedente necessário, mas que antecede naturalmente algo que é ou vem a ser; fim, ao contrário, é aquilo que, considerado em si mesmo, por natureza tem antecedente, ou de maneira necessária ou no mais das vezes, mas a que nada se segue; meio é aquilo que, considerado em si mesmo, não só tem antecedente como também antecede algo”. (1450b25-30)

Nesse fragmento, Aristóteles explica cada parte dos elementos que compõem o que ele compreende por ‘inteiro’, que é o enredo. Segundo tal definição, a primeira ação encenada, a que abre o espetáculo, é o início da peça, o que significa que nenhuma ação a precedeu; as ações que se seguem, encadeadas umas às outras, serão o meio formado

² Cf. Yebra, *op.cit.*, nota 145, p.273. Tradução nossa.

por ações que precedem o fim; o fim se dá de modo necessário ou conforme o que ocorre ‘no mais das vezes’, mas em ambos os casos, necessariamente nenhuma ação viria a seguir. Se o poeta encena uma fábula composta por apenas um ato, em que na única ação vislumbrada pelo público, o herói se apaixona e, por algum motivo, comete o assassinato da heroína pela qual se apaixonou, então temos um dos casos possíveis de peça em que o fim não tem antecedente necessário; o que significa dizer que a ação imitada teria, nela mesma, início e fim. Dessa maneira, a totalidade das ações proporcionará à composição poética o estatuto de unidade, no texto original, o termo ‘unidade’ aparece traduzindo o grego “ὅλον” (1451a05), podendo também ser entendido por “inteiro”, “completo”, donde o enredo terá uma *unidade interna* que cabe a composição poética, i.e, o enredo será, nele mesmo, completo.

Tomar o enredo como unidade, significa dizer que a fábula não será vislumbrada pelo espectador somente de acordo com cada ação imitada, ações estas que na linguagem atual da ‘belas artes’ é compreendido por “ato” ou “cena”. Desse modo, o espectador visualizará ato por ato que compõe a mimese poética, e terá, ao final do espetáculo, uma noção do todo, i.e, da unidade que estará, através das ações, *contida no enredo*. Segundo E. de Souza, há um paralelo entre a definição de ‘unidade’ revelada na *Poética* e a noção do mesmo conceito na *Metafísica* Δ, onde Aristóteles diz:

“Unidade em dois sentidos: ou porque uma unidade constitui cada um [dos conteúdos], ou porque desses [dos conteúdos, em conjunto], a unidade [resulta]. No primeiro, é o universal; e universal é o que, de modo geral, se diz como algo que é inteiro, abrangendo muitas coisas, e cada uma predica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. No segundo, o contínuo e limitado quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas em potência intervêm [no composto]; se não, em ato.”

E. de Souza diz ter transcrito em nota o fragmento acima porque “além de complementar o texto da *Poética*, bem expressa como as notas de ‘totalidade’ (Cap.VII), ‘unidade’ (Cap. VIII) e ‘universalidade’ (Cap. IX) explicam um único conceito: o universal concreto de um ser vivente”.³ O comentador não possibilita uma compreensão

³ Cf. E. de Souza, *op.cit.*, nota 43 e 44, p. 486.

clara do que seja ‘ser vivente’. Acreditamos que ele esteja se referindo ao *mythos*, p.e no caso do *Édipo* que, por apresentar uma unidade, seria considerado como algo ‘vivo’, como que dotado de vida própria. No “composto” que é o próprio enredo, as ações imitadas podem interferir umas nas outras, o que intervém na totalidade da fábula. Se é essa a afirmação de Eudoro de Souza, concordamos que ela pode ser extraída com base nos fragmentos aristotélicos. Mas, não sabemos se teria sido essa a interpretação do comentador ao traçar um paralelo entre as duas obras de Aristóteles e o conceito de unidade, pois que ele não deixa isso explícito no seu comentário. Contudo, concordamos que o fragmento acerca da noção de unidade encontrada na *Met. Δ* complementa a definição da *Poética* e nos ajuda a entender como se daria a experiência poética na visão de Aristóteles, o que, conseqüentemente, pode nos auxiliar a compreender qual seria a finalidade da arte para o autor, e qual parte caberia ao prazer no processo da contemplação poética. Visto que o enredo é tido por Aristóteles como uma unidade, nos resta compreender como ele estaria identificado no fragmento da *Met. Δ* e em que medida o enredo terá também uma segunda unidade. Assim, discorreremos de acordo ao que nos foi possível compreender a partir da noção de unidade do enredo e unidade baseado no fragmento citado da *Met. Δ*.

Unidade, conforme o livro *Δ*, pode ser entendida sob dois aspectos: como unidade em que o conteúdo abarcado será composto por partes; e como unidade resultante, que tem como causa necessária a primeira unidade. Para o autor, além de existir uma unidade que pode ser vista como múltipla, por abarcar em si muitas coisas ou sentidos, haverá uma segunda unidade, que terá como causa necessária a unidade constituinte. Na *Poética*, conforme vimos, o *enredo* é tido por Aristóteles como uma *unidade* cujas partes são cenas, que podemos predicar conforme identificamos a ação imitada, e que comporta uma diversidade abarcada por cada tipo de personagem e situação vivida pelo herói. O enredo que comporta início, meio e fim será um *ὅλον*, portanto, algo inteiro. Dessa maneira, o enredo corresponderia à primeira noção de unidade. Como o segundo sentido de unidade tem como causa necessária uma primeira unidade, o enredo seria causa necessária da unidade resultante, que se caracterizaria como sendo “*contínuo e limitado quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas em potência intervêm [no composto]; se não, em ato*”. Visto que a unidade resultante deriva do que é múltiplo, ela seria, de igual modo, múltipla e una,

porém, se diferenciaria por ser contínua, limitada e, em ato ou em potência, intervir no composto que a abarca. O enredo que siga os critérios de necessidade e verossimilhança proporciona ao espectador uma noção do objeto tratado na composição. Vimos que o enredo trágico é tido como o melhor por ter uma extensão limitada e possível de ser apreendida na memória do espectador, donde resulta que na extensão cabem ações de modo contínuo, ato após ato, e de caráter limitado. Como o limite da extensão aparece associado à função de proporcionar ao espectador ter o enredo abarcado pela memória, a unidade provocada pelo enredo se daria *na memória do sujeito*. Visto desse modo, os critérios de necessidade e verossimilhança, bem como o caráter limitado da extensão, proporcionariam, para Aristóteles, o enredo ‘correto’.

Dessa maneira, a função da unidade consiste em proporcionar ao espectador uma noção da totalidade do *Μυθος*. Entretanto, na *Poética*, outro fator deve ser levado em consideração para que a unidade resultante do enredo possa se efetivar. A unidade resultante, uma vez efetivada, irá intervir ou não no composto, pois isso se dará em ato ou em potência, ou seja, não há um critério de necessidade para que isso ocorra. O que pode ser igualmente aplicado à mímese poética, por esse motivo será o que buscaremos compreender a seguir.

A investigação do prazer poético

O autor não desconsideraria que a contemplação poética está sujeita a sua não realização, o que acarreta o questionamento acerca de quais seriam os impasses a que a experiência poética está suscetível. Uma vez tomadas as devidas medidas relacionadas ao enredo, o que faltaria à poesia para completar a experiência da mímese poética e proporcionar a totalidade das ações do espectador, na visão de Aristóteles? Além disso, onde se encontraria o prazer nesse processo da contemplação poética? Conforme visto, o enredo carrega em potência a formação de uma unidade resultante que se daria no sujeito, e o modo pelo qual essa unidade pode ser realizada, se faz visível a partir da observação de outro aspecto identificado por Aristóteles na *Poética*. Ao mencionar o enredo de *Édipo* – que, como vimos, é o que teria melhor sucesso na observação dos

critérios de necessidade e verossimilhança – o estagirita exemplifica o melhor enredo. Mas nenhum dos tragediógrafos teria desenvolvido corretamente tais critérios em suas peças – Aristóteles diz que 1453b5, “deve-se compor o enredo de forma a que, mesmo sem olhar, quem ouve as ações que se desenrolam se arrepie e sinta piedade do que acontece, juntamente afecções que experimentaria alguém ouvindo o enredo de Édipo”. Com essas palavras o autor inicia o capítulo 14 da *Poética* onde irá, até o final do capítulo 16, tratar dos melhores modos de provocar as emoções trágicas, dos tipos de ações que devem estar contidas na fábula, de qual delas seria a melhor. Aristóteles comenta os tipos de reconhecimentos e peripécias possíveis, salientando que o melhor enredo fará uso do reconhecimento e da peripécia, um seguido do outro. Esses são os *elementos* que dizem respeito ao Μυθος, à fábula, aos tipos de ações que o enredo deve conter, aos *critérios* de necessidade e verossimilhança, e ao modo geral pelo qual o poeta deve se aplicar na composição esses elementos. Nesses três capítulos, o autor condensará tudo sobre o melhor tipo de fábula e, em meio à análise de tais abordagens acerca do enredo, no final do capítulo 15, Aristóteles dirá que: “É necessário observar essas coisas com cuidado e, além delas, as que se inscrevem necessariamente nas sensações [αἰσθησεις] que acompanham a Poética, pois também quanto a elas é possível errar muitas vezes” (1454b15). Ora, o caso Édipo deve emocionar o espectador mesmo que não esteja sendo encenado, e terá sucesso ainda que seja objeto de contemplação apenas enquanto narrado. Por outro lado, Aristóteles diz que existem erros possíveis de serem cometidos não através do enredo, e sim por meio das *sensações* que acompanham a arte poética em geral. Visto que o prazer é tido como um efeito a ser provocado no espectador, será preciso analisar os elementos responsáveis pela percepção da mimese poética no sujeito - que corresponde ao modo pelo qual o espectador será provocado -, uma vez que, se não houver a percepção plena e adequada de um enredo, o prazer não será suscitado. Dessa maneira, buscaremos compreender os modos possíveis de obtenção efetiva da unidade atribuída por Aristóteles ao enredo.

A sensação, para Aristóteles, é o meio pelo qual o homem pode conhecer o mundo. É através do tato, da visão, da audição e do olfato que as coisas se farão perceptíveis ao sujeito. Para que não estranhemos a divisão feita pelo autor, cabe dizer que o palatável não é rejeitado por Aristóteles como um dos meios de percepção, contudo, a gustação será tida por ele, por definição, como uma espécie de tato (*De*

Anima, 422b34) que, de todos os sentidos, é o mais acurado e aquele pelo qual o homem tem a possibilidade de perceber um maior número de diferenças acerca do objeto (*DA*. 418a11). Em relação à arte poética, os sentidos relevantes serão a visão e a audição, pois, conforme vimos, a mímese possui entre os elementos que a compõe, por ex., o uso da cor e da forma perfazem uma mímese por imagem; sendo que os outros elementos possíveis de serem utilizados são o ritmo, a harmonia e a linguagem. Todos os elementos da mímese poética, portanto, serão perceptíveis por esses dois órgãos. A percepção em geral se dará a partir da atividade dos órgãos, por ex., a visão será possível na medida em que o olho exercer sua função de ver. Dessa maneira, cada órgão possui uma função e terá um modo de se realizar, i.e., de cumprir sua função encontrando-se em atividade. Não perceberíamos a cor ao tocar um objeto, a cor só será percebida pela visão e não pelo tato. Contudo, cada elemento natural terá um intermediário pelo qual a afetação do órgão será realizada, como a cor que se fará perceptível ao olho por intermédio da luz (*DA*, 419a22). A afetação resulta da atividade do órgão, ou seja, do movimento da potencialidade de enxergar para a atividade do ver, o que se dá a partir do momento em que o olho esteja sendo afetado por meio do intermediário correspondente.

No que cabe à poesia e às mímeses poéticas por imagem, sejam pinturas ou esculturas, pode-se dizer que o enredo e a imagem serão percebidos pelo modo visível ou audível. Como a mímese poética por imagem será percebida por meio da visão, temos em relação a esse sentido, na *Met.A*, que: “*não apenas para agir, mas também quando nada pretendemos fazer, preferimos o ver a todas as outras (por assim dizer). A causa disso é que, entre as sensações, esta é a que mais nos faz conhecer e mostra muitas diferenças*” (980a21). Poderíamos pensar que há uma contradição entre essa passagem e aquela apresentada no *De Anima*, em que o tato é tido como o que mais nos auxiliará a *diferenciar os objetos*. Entretanto, para Aristóteles, a visão mostrará ao sujeito as coisas perceptíveis no mundo, através da visão conheceremos e diferenciaremos os elementos que compõem o nosso contexto, i.e., o fato de nos darmos conta de que *existem tais e tais objetos* no mundo será tido em maior grau, na *Met.A*, pela visão.⁴ Por outro lado, o tato terá sua excelência em nos auxiliar a diferenciar, em

⁴ A afirmação deve ser compreendida levando em consideração que o sujeito não se encontra privado dessa sensação, o que acarretaria alguns questionamentos, mas que não cabem a essa investigação.

cada objeto, suas qualidades. Perceberemos através da visão, p.e, ao estarmos diante de um cubo de gelo, um pequeno aglomerado de água e uma gelatina sem sabor⁵, que cada objeto desses existe e se diferencia por seu formato, por sua cor ou por ambos; mas será ao tocá-los que distinguiríamos que o gelo é sólido, que a água é líquida e que a gelatina um intermediário. Não haveria, portanto, uma contradição no pensamento de Aristóteles, ao contrário, as passagens encontradas nas diferentes obras, reforçam o pensamento do autor, onde não somente cada órgão terá sua função, como o mesmo valeria para os sentidos.

Conforme vimos, as pinturas e esculturas são compostas por cores e formas, por esse motivo, são visíveis. Vimos também que a mímese poética se diferencia das demais por conter um enredo, o que é de fácil compreensão acerca das poesias, mas nem tanto quando o assunto é uma estátua. Como no momento anterior dessa investigação estávamos em busca dos elementos essenciais para a composição do enredo, não foi possível desenvolver antes o que seria o enredo de uma mímese por imagem, visto que nos baseamos em uma mímese de poesia, e somente agora tais elementos e critérios foram identificados e sabemos qual a função deles. Além disso, o enredo de uma pintura ou escultura está intimamente associado à visão e, por esse motivo, acreditamos ser esse o momento propício para tratar do que podemos chamar de *enredo de uma imagem poética*.

No momento da *Poética* em que Aristóteles define o conceito de enredo, exemplificado pelo gênero trágico, após mencionar que esse é o “*princípio e como que a alma da tragédia*”, dirá que: “*Algo semelhante, com efeito, se passa na pintura: pois se alguém aplicasse as mais belas tintas sem ordem não agradaria tanto quanto se desenhasse uma imagem de contornos nítidos*” (1450a38-1450b3). Desse modo, o autor reconhece que há na imagem poética a existência de um enredo e o considera de igual importância para esse tipo de composição. A partir do fragmento citado, é possível também identificarmos outro aspecto, relacionado à “ordem” que faz parte da

⁵ A gelatina sem sabor, de igual modo não possui cor, mas essa alteração sobre o objeto, neste caso, seria o menos importante. Podemos acrescentar corante à gelatina, o que alteraria de modo visível o objeto, mas, em nenhum desses dois casos, ela seria perceptível pelo olfato, visto que esse tipo de composto tampouco possui cheiro. A preocupação no que cabe à experiência hipotética levantada, se dá em reduzir as afetações possíveis de serem provocadas pelos demais sentidos, por esse motivo, buscamos evidenciar o que seria percebido pelo sujeito apenas através da visão e do tato.

composição. Enquanto a ordem do enredo da poesia é garantida pelo critério de necessidade, que garantiria a exibição lógica e ordenada das ações, a ordem do enredo de uma imagem poética seria garantida pelo contorno aplicado pelo pintor ou escultor na utilização das formas e das cores em sua composição. Precisamos nos atentar que Aristóteles considera a perspectiva do espectador ao vislumbrar a composição, e, além disso, leva em consideração os sentidos do sujeito ao contemplar a imagem poética. Por esse motivo, o modo ‘desordenado’ da imagem poética será aquele em que ela se apresentar sem contornos nítidos, o que podemos tentar compreender como uma imagem não visualmente límpida. O fato de a figura aparecer de modo ‘desordenado’, desfocado, sem contornos nítidos diante do espectador, não proporcionaria a ele uma visão da totalidade e nem da imagem figurada. Seria o caso de dizer que o espectador, diante de uma mímese desse tipo, literalmente, não enxergaria a ação imitada. O mesmo poderia ocorrer no caso de uma estátua, caso os elementos que abarcam essa mímese poética não fosse contornada por seu compositor, não teríamos sequer uma imagem para contemplar; um toco de madeira, sem o contorno aplicado pelo compositor não tomaria a forma, por ex., de uma loba amamentando uma criança. Ainda no que concerne ao enredo, enquanto a identificação do espectador em uma poesia é garantida por meio do caráter do herói, podemos vislumbrar o que seria a identificação de uma imagem poética e o efeito provocado, por meio da análise de um dos modos de reconhecimento traçado por Aristóteles.

Um dos modos de reconhecimento do enredo se dá pela lembrança (1455a2) e, embora não seja o melhor para estar contido no enredo da poesia, poderá ser eficaz para a completude do enredo da imagem poética: “o terceiro reconhecimento é o que se dá pela lembrança, quando alguém traz à mente alguma situação por ter visto algo, como nos Cipriotas, de Diceógenes, pois o personagem, quando vê o quadro, chora” (1454b37-1455a2). Aristóteles exemplifica a emoção despertada através da imagem na reação de um personagem que, segundo Gazoni, faz parte de uma das peças perdidas de Sófocles.⁶ No entanto, apesar de ter sido figurada por um personagem, é a reação despertada por ele que Aristóteles designa como um dos modos de reconhecimento do enredo, que se daria através da lembrança, e que seria provocada por uma imagem. Lembremos que a identificação do espectador, em uma poesia, será despertada pelo tipo

⁶ Cf. Gazoni, *op.cit.*, nota 248, p.97.

de caráter do herói, o que difere do critério de verossimilhança, que indica que o enredo deve tratar de algo próximo ao conhecido pelo público. O mesmo ocorrerá em um enredo da imagem poética: a identificação se dará através do caráter contido na imagem e do critério de verossimilhança que asseguraria que ela ocorresse. Dessa maneira, a percepção da imagem poética proporciona não apenas o identificar, reconhecer e distinguir acerca do objeto mimetizado, como abarcaria também a função de despertar na memória do espectador alguma situação similar vivida ou retratada ao sujeito, mas que de algum modo faça parte da sua lembrança.⁷ Por esse motivo, a identificação do espectador com o enredo, será, do mesmo modo que na poesia, de ordem necessária para que a totalidade do enredo ocorra. Assim, a visão nos auxilia a conhecer o nosso contexto no mundo, mas, no que concerne à percepção da imagem poética, teríamos não um primeiro contato com a ação retratada; precisamos nos identificar de algum modo com a imagem, o que, por meio da lembrança provocada, permitiria a realização da totalidade do enredo na memória.

Como vimos, para que o enredo seja uma unidade nos dois sentidos do conceito traçado por Aristóteles, ele teria não apenas sua unidade, contida na ação retratada, mas também resultaria em outra unidade, que se formaria na memória do espectador. A efetivação do enredo, neste caso, se daria conforme o que se segue: a potencialidade do enredo se encontra na ação figurada que, por meio das formas e das cores utilizadas na composição se torna perceptível e resulta em uma pintura ou escultura capaz de provocar emoções no sujeito e de proporcionar a recordação de uma lembrança. Onde podemos concluir que, da lembrança provocada pela ação imitada na imagem poética, resulta a unidade do enredo das mímeses poéticas no próprio espectador. Dessa maneira, a contemplação da imagem poética é uma experiência que envolve dois aspectos:

a) o ambiente em que o espectador e a composição estejam inseridos deve proporcionar a percepção do objeto, i.e., será preciso que o espectador possa vislumbrar, visualizar, a imagem poética e, para isso, o contexto não pode ser desprovido de luz nem ser demasiado brilhante (*DA*, 422a20);

⁷ Em relação ao desenvolvimento acerca da percepção sensível, realizada através da visão, a parte que cabe a identificar, reconhecer e distinguir os objetos, o que consideramos como um primeiro movimento provocado por esse órgão. O desenrolar das conseqüências desse ato, no entanto, foram feitas a partir apenas das imagens poéticas.

b) será através da lembrança proporcionada pela ação imitada, que o espectador terá uma afetação de ordem poética; a reação do espectador sem que o enredo tenha sido efetivado, não estaria dentro do que seria considerado pelo autor como de ordem poética.

A contemplação das poesias, por ser desenvolvido com base no gênero trágico, envolverá do mesmo modo o visível, contudo, a efetivação e a não efetivação do enredo desse tipo de mimese poética, se dará de modo diferenciado ao da imagem poética. Vale lembrar que o enredo, a partir dos gêneros cômicos e trágicos, passa a ser encenado, diferindo do período em que a poesia era realizada apenas pela atuação do rapsodo que representava de modo narrado as fábulas, como ocorria até então no período helênico e pode ser exemplificado pelos cantos homéricos. Desse modo, o vislumbrar das ações em um espetáculo cênico, para Aristóteles, compreenderá a encenação da totalidade das ações, ou seja, a completude contida no enredo, que precisará ser passada para o palco. A preocupação aristotélica acerca do *Μυθος*, não diz respeito apenas ao momento da composição ou criação das ações, que abarca os eventos e os tipos de heróis a serem retratados, mas leva em consideração o *efeito* a ser provocado no espectador. Por esse motivo, Aristóteles considera o fato de o enredo ser encenado. Na definição da tragédia, no cap.VI, o autor diz que ela é uma “*mimese realizada por personagens em cena*” (1449b25), e isso que caracterizará o que até nos dias atuais é conhecido como *dramatização*. Segundo o autor, o enredo da poesia deve ser pensado pelo poeta do modo mais completo possível: desde o momento inicial da criação do enredo dramático, o poeta precisa considerar todas as ações a serem encenadas, para que nenhum detalhe lhe escape e ele incorra ao erro. O estagirita cita um caso de enredo que teria fracassado, por conta de um erro ocorrido no palco, em uma das tragédias encenadas na época: “(...) pois Anfiarau subia vindo do templo, o que escapava ao espectador que não visse, mas no palco o erro, por ter desagradado os espectadores, fez a tragédia fracassar” (1455a29). Sobre essa cena de tragédia, pouco se sabe e, apesar da autoria da peça ser atribuída por Aristóteles a Carcino, não se sabe ao certo a quem ele estaria se referindo, visto que, segundo consta, existiam dois poetas homônimos na época.⁸ Ao que parece, segundo a menção aristotélica, a entrada do personagem na cena não teria ficado clara aos espectadores, levando a peça ao fracasso por esse motivo. Assim, no fragmento, o

⁸ Para mais sobre a peça mencionada e os prováveis autores, vide Gazoni, *op.cit.*, nota 261, p.99.

“*espectador que não visse*”, se refere não à falta de visão do sujeito, mas à falta de clareza da encenação dos atos, sob a perspectiva dos espectadores. O erro do poeta, nesse caso, teria sido não considerar o ponto de vista da contemplação do espectador, o que o público conseguiria visualizar durante o *momento da encenação*. A preocupação aristotélica é de que nenhuma ação do enredo, por um erro de palco não pensado pelo poeta, escape ao espectador. Desse modo, a visualização dentro do âmbito poético, aparece referida ao vislumbrar das ações do *Muthos*, e por isso deve ser entendida como algo proporcionado através da encenação.

Seguido do espetáculo cênico, que é uma das partes da tragédia e a primeira que deve ser considerada pelo poeta no caso da dramatização, aparecem o canto e a elocução. São recursos que “*concernem à palavra*”: “A elocução é, conforme foi dito antes, a comunicação por meio das palavras, o que tem o mesmo efeito em gêneros metrificadas ou em discursos” (1450b15). A mimese que se utiliza da palavra pode aparecer na forma de versos, por meio do uso dos metros, ou em “*discursos*”, que seriam nada mais do que a fala articulada por meio de argumentos. Mas o efeito proporcionado pela elocução será o mesmo em ambos os casos de emprego da palavra; sendo esse, no poema, uma das partes que cabe ao audível. Em relação às mímeses obtidas pelo uso da palavra na dramatização, os modos operacionais são a elocução, o pensamento e o canto. Através do pensamento, o caráter do herói será demonstrado, por ser este o meio pelo qual as escolhas do personagem são passadas, no modo oral, ao público.⁹ O pensamento em relação ao poético será: “*tudo quanto dizem os personagens para demonstrar algo ou também enunciar uma máxima*” (1450a7). Contudo, uma das formas da elocução é o que se dá por meio do discurso; o pensamento pode ser expresso pelo uso do metro ou por meio do discurso, em ambos os casos o efeito será o mesmo. O efeito do discurso, no entanto, será tido como menos poético, o que fica evidente a partir da leitura do fragmento: “*se alguém colocar em seqüências falas de caráter ético, ainda que bem realizadas quanto à elocução e ao pensamento, não levará a tragédia a realizar o que é sua função*” (1450a30). De modo que, em relação à percepção do enredo, nos restaria analisar o canto. Dentre os elementos que fazem parte do espetáculo cênico:

⁹ Cabe lembrarmos que a indicação do caráter aparecerá também através dos atos do herói.

Entre os elementos restantes, o canto é o principal dos ornamentos. O espetáculo se, por um lado, é bastante capaz de mover os ânimos, por outro é a parte menos artística e guarda pouca relação com a arte poética. De fato, o efeito da tragédia subsiste mesmo sem a representação teatral e sem os atores. Além disso, a arte do encenador, no tocante à realização dos elementos cênicos, é mais importante que a do poeta. (1450b20)

Ao mencionar que durante a dramatização, a desenvoltura dos atores é mais importante do que a do poeta, Aristóteles não estaria destinando a poesia à responsabilidade do ator; ele estaria se referindo ao fato de que a representação feita por eles, não diz respeito à arte do poeta, ao papel que cabe ao compositor acerca da encenação. Em relação ao espetáculo cênico, o poeta deve pensar no modo de executar o enredo no palco, mas a encenação dos atores escaparia da responsabilidade do compositor. Os erros cometidos pelos atuantes em cena, são tidos pelo autor como um erro de ordem accidental (1460b30), que não é relacionado à arte poética em si: “*a acusação não alcança a arte poética, mas a arte do ator, visto que também o rapsodo pode sobrecarregar a gesticulação*” (1462a5). Talvez por esse motivo, o autor saliente que o enredo deve cumprir seu papel de modo sonoro, pois existiriam partes do mesmo que não estariam ao alcance do poeta. Dessa maneira, temos nos elementos visuais que fazem parte da dramatização do enredo, o modo pelo qual a totalidade das ações pode não ser transmitida ao espectador. Aristóteles reconhece o efeito do espetáculo cênico como parte da dramatização que surtirá uma reação no público, e dos ornamentos do espetáculo, o canto será o principal.

Antes de analisarmos esse ornamento poético, visto termos identificado os impasses ao qual a poesia está sujeita, tentemos entender como funcionaria a efetivação do enredo nos casos poéticos. Até o momento temos que, a ação contida no enredo se faria perceptível ao espectador por meio da encenação dos atores e do cenário utilizado, o que moveria os ânimos, i.e, provocaria emoções. De que maneira se proporciona a unidade resultante do enredo nas poesias? Façamos um rápido paralelo com a *Retórica* para que possamos compreender melhor a percepção do enredo, *Ret.*,: “*as emoções são todas as afecções que causam mudança nos seres humanos e introduzem alterações no seu julgamento*”, assim percebemos que as emoções são tidas por Aristóteles como

princípio de alteração no julgamento do sujeito.¹⁰ A afecção corporal, por meio das emoções, são, para o autor, necessárias para que o sujeito tenha uma cognição. No caso da *Retórica*, as emoções seriam utilizadas para influenciar o público em um julgamento. No caso das imagens poéticas, a alteração seria provocar uma lembrança; em relação à poesia, uma vez que a totalidade do enredo fosse passada para o palco pela atuação dos atores, e o cenário proporcionassem o vislumbrar da totalidade das ações, o espectador teria as emoções suscitadas e, junto com elas, uma cognição. Visto que a cognição está relacionada às ações poéticas, ela estaria de acordo com o conteúdo abarcado pelo objeto dessas ações imitadas no palco. A primazia da tragédia, como vimos, repousa no tipo de ação abordada no enredo, pois estariam dentro do que Aristóteles considera como o mais correto eticamente a ser vislumbrado. Desse modo, cada gênero poético abarcaria uma cognição correspondente ao seu objeto específico. A cognição provocada estaria baseada no tipo de ação abordada na poesia, não em relação a cada ato ou cena contida na peça, mas à totalidade do enredo, que apareceria no final da encenação. Assim, *a cognição* que seria caracterizada como sendo de ordem moral, seria a *unidade resultante do enredo* das poesias, permitindo que o enredo seja um *όλον*, o que ocasionaria o prazer, visto que para o autor aprender é agradável.

Quanto ao canto na poesia, busquemos entender qual o papel que cabe a esse ornamento. A mímese pela palavra é caracterizada pelo emprego da voz (1447b25) que, como vimos, pode assumir a forma do discurso com ou sem metrificacão. Podemos perceber uma divisão feita pelo autor em relação ao emprego da voz, o que evidencia o que seria uma mímese por palavra e nos auxilia a entender o que é o canto. Acima, vimos que se colocado em “*sequências falas de caráter ético, ainda que bem realizadas quanto à elocução e ao pensamento*”, a palavra não provocaria o efeito trágico. Dado o emprego da voz, podemos perceber a mímese pela palavra oral, que pode estar metrificada e ter um aspecto musical, ou ser o mero ato de nos comunicarmos verbalmente, pois nem toda mímese por palavra soa melodicamente. O canto, para Aristóteles, será a voz que soa em versos e fará parte do enredo: trata-se da “*linguagem ornamentada*”: “*por ‘linguagem ornamentada’ quero dizer aquela que tem ritmo,*

¹⁰ Visto que nosso objeto compreende a poesia em geral, levamos em consideração a existência das emoções provocadas por esse tipo de mímese, por esse motivo não adentramos nas emoções específicas de temor e piedade, por estarem relacionadas ao gênero específico trágico.

harmonia e canto” (1449b28). A ‘linguagem ornamentada’ emprega o canto, a harmonia e o ritmo, sendo o uso da harmonia e do ritmo o que caracteriza o aspecto musical.

Desse modo, a linguagem ornamentada significa e envolve elementos perceptíveis apenas pelo modo sonoro. Em relação à sensação da audição, Aristóteles afirma, na secção XIX:

Por que, dentre as sensações, somente a auditiva possui caráter moral? Com efeito, mesmo se uma melodia não tiver palavras, tem, todavia, caráter moral; mas nenhuma cor, nem o olfato, nem o sabor o têm. Será apenas porque possui movimento, ou porque o ruído nos movimenta? Em verdade, tal movimento também existe nos outros sentidos, pois a cor também faz movimentar a vista; todavia percebemos o movimento que acompanha este ou aquele ruído. E este movimento tem uma semelhança nos ritmos e na disposição dos sons agudos e graves, não em sua combinação. A sinfonia, porém, não possui caráter moral. E este, não existe nas outras sensações. Assim, estes movimentos são ativos e as ações são indicações de caráter moral. (Q.27)

Como vimos anteriormente, a percepção se faz a partir do movimento dos órgãos. Aristóteles dirá que: “*sonoro, então é o que pode mover o ar continuamente e em bloco até o ouvido*” (DA, 419b33), mas, cabe sinalizarmos, o som será transmitido também através da água, apesar da propagação do som ser tida em menor grau por este último do que pelo ar. Ao dizer que “*percebemos o movimento que acompanha este ou aquele ruído*” (DA, 419b18), o autor indica não o movimento do órgão a partir dos intermediários, mas o objeto causador do ruído. Com o ruído provocado, estaremos não apenas com o ouvido em movimento por causa da afetação suscitada pelo movimento do ar, como também seremos capazes de perceber que algo está se movendo e provocando o ruído. O que será parecido com a percepção das notas musicais, pois identificamos o grave e o agudo, mas percebemos que o som provocado difere em cada caso. Quanto à razão pela qual o autor não considera a sinfonia como transmissor da moralidade, nem o modo pelo qual cada nota provoca efeito no espectador, isso envolve problemas específicos à composição musical, que escapa do nosso objeto. A questão 29

dos *Problemas*, citada acima, foi trazida com o intuito de mostrarmos a aplicação de uma moralidade transmitida pelo que é sonoro, o que, para Aristóteles, não será transmitido através dos outros órgãos.¹¹ Para ele, o que é sonoro movimenta o homem, sendo que esse movimento não diz respeito à atividade do ouvido. No trecho “*estes movimentos são ativos e as ações são indicações de caráter moral*”, temos que o movimento provocado pelo som vai além do que é provocado no órgão, será ativo. Para Aristóteles, as ações são indicações do caráter, e por aí se refere à ordem moral. Conforme vimos acima, “*o canto é o principal dos ornamentos*” utilizados na poesia, e por isso ele teria a capacidade de provocar objetivamente o efeito buscado pelo autor. Contudo, essa não é a parte principal da dramatização, será antes um ornamento; a parte principal é o enredo, que é tido por Aristóteles como “*a alma da tragédia*” (1450a38), designação que, como vimos, vale para a arte poética em geral. Como a composição musical terá esse efeito ainda que desprovida do canto, somos levados a acreditar que, para Aristóteles, a tragédia tem a primazia sobre as *espécies de poesias*, e a música seria, das *artes poéticas*, a melhor. O autor nos faz crer, a partir da questão 29, que o efeito buscado em relação à arte poética seria não somente a cognição abarcada pela poética, mas o provocar no espectador uma ação. Outra afirmação, feita por Aristóteles, aumenta a suspeita levantada acerca do efeito buscado pelas artes poéticas. Ao analisar a identificação do espectador proporcionada pela música, o autor aborda o que seria o objetivo de uma composição musical nos *Problemas*, nesse trecho o estagirita diz que: “*a razão disso é que, de um lado está a aquisição do conhecimento, de outro, o fato de usá-la*” (*Prob.*, Q.5). De modo que, segundo a definição de *όλον* que trouxemos, a unidade resultante interferirá ou não no composto que a abarca. Como há, para Aristóteles, uma diferença entre a cognição e o agir proporcionado pela cognição, teríamos na ação do vislumbrar a totalidade das ações, o último fator para que o enredo compreenda o estatuto de *όλον* que o autor lhe designa na Poética, e que segue a definição do conceito obtida na *Met.Δ*.

¹¹ A afirmação é polêmica, caso nos indagemos acerca de como a moralidade é ensinada ao homem, se fôssemos surdos não distinguiríamos, ao visualizar, uma ação moral de outra imoral? Não nos sentiríamos penalizados ao ver o sofrimento de outrem? Donde advém o questionamento, a moralidade é ensinada ou seria algo que o homem possui por si só? Mas esses são apenas alguns problemas levantados a partir dos *Problemas* e, como dissemos, escapa ao nosso objetivo.

Quanto ao efeito provocado por elementos técnicos artísticos, colocado em questão no início da nossa investigação acerca do prazer poético, assim como Yebra e Halliwell, reconhecemos que ele existe e será capaz de mover os ânimos do público, conforme dito por Aristóteles. Contudo, cabe lembrarmos a afirmação de que “*O espetáculo se, por um lado, é bastante capaz de mover os ânimos, por outro é a parte menos artística e guarda pouca relação com a arte poética*”. O fragmento que provocaria a dúvida acerca desse tipo de prazer, 1448b18: “*visto que se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é a mímese realizada que provocará prazer, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo*”, talvez se torne um pouco mais claro. Podemos compreender que sim, existirá um prazer nesse tipo de observação, mas que não será provocado pela mímese em si. Desse modo, se os comentadores caracterizam o prazer provocado pelos elementos técnicos aplicado à composição como sendo de ordem poética, depois da observação acerca da contemplação poética, e do fragmento acima, já não acreditamos que Aristóteles nos permitiria dizer o mesmo. Assim, concluímos que o espectador será de algum modo provocado através da observação dos elementos técnicos artísticos que compõem a mímese poética. Porém, o prazer resultante da arte poética, será obtido a partir da cognição resultada por meio do suscitar das emoções, que ocorre pela contemplação da totalidade das ações contidas no enredo da mímese poética. Desse modo, o prazer poético estará ligado ao encadeamento dessas ocorrências ao espectador, donde podemos dizer que, originariamente, o prazer será resultante do objeto figurado ou, melhor seria dizer, da ação contida na mímese poética. Em acréscimo, podemos concluir que o prazer será tido pelo autor como um efeito provocado no espectador, mas esse efeito não seria a finalidade da poética para o autor, e sim a potencialidade de uma ação humana que o enredo abarca.

CONCLUSÃO

Percorrido o caminho investigativo, pudemos observar que para Aristóteles a mímese será composta, formada e delimitada através dos elementos intrínsecos que a compõe, a saber: a palavra, o ritmo, a harmonia, as formas e cores. Vimos que a noção aristotélica de mímese abarca classificações, categorias, desse modo, haverá uma mímese poética e outra não poética. O que não difere de Platão, que emprega o termo para o que é tido no mundo sensível. Um dos exemplos que obtivemos nessa investigação de uma mímese não poética, para Aristóteles, e que pode ser de fácil compreensão, será a mímese por palavra no modo oral. Como vimos, a mímese por palavra oral terá os seguintes modos: pensamento, elocução e canto. O pensamento é “*a capacidade de dizer o que é pertinente e adequado, o que, nos discursos, é tarefa da política e da retórica*”; esse mesmo modo da mímese por palavra, empregada no âmbito poético, será 1450a7: “*tudo quanto dizem os personagens para demonstrar algo ou também enunciar uma máxima*”. O que significa dizer que no terreno artístico, o pensamento estará designando a fala do personagem; enquanto a mímese por palavra, uma vez que assuma a forma do discurso, caberá à política e à arte retórica, sendo classificada como não poética. Para Aristóteles, o discurso está afastado do terreno poético, ele dará a retórica o estatuto de *τέχνην*, que terá, assim como a arte poética, sua função e seu modo próprio de funcionamento, que será desenvolvida na obra *Retórica*. Nessa medida, o pensamento aristotélico difere do platônico, pois Platão, como vimos, trata a retórica como uma lisonja, um simulacro político, não lhe dando o estatuto de arte.

Como vimos, a arte poética será criticada de modo direto por Platão, nos livros II e III da *República*. Podemos indagar se foi despropositada a menção platônica dos gêneros narrativos na análise literária desenvolvida no Livro III. Cabe ressaltar que Platão desenvolve sua crítica baseado nas encenações de caráter público, não sendo este o caso, no período helênico, de outros gêneros narrativos, como os líricos. O teatro grego, estabelecido primariamente através das atuações dos rapsodos, toma grandes proporções e, ao lado das assembleias e dos tribunais, se instauram na pólis sob a condição de manifestação cultural. A reflexão acerca do conteúdo expressado pelos

espetáculos literários, e a consideração da estabilidade da condição fenomênica e cultural que o teatro passa a ocupar, ocorreria a qualquer pessoa que se propusesse a pensar os fundamentos de uma sociedade. A poesia, dessa maneira, não escapa à visão de Platão que tem em mente, na *República*, a consolidação de uma pólis ideal, fundamentada em aspectos moralmente corretos. No que tange à recepção da arte mimética, Platão e Aristóteles mantêm uma semelhança, embora a crítica aristotélica seja delineada, na *Poética*, de modo mais sutil do que a platônica.

Ao eleger a tragédia como, das espécies de poesias, a melhor, o discípulo nos mostra que não foge tanto aos princípios e preocupações desenvolvidos pelo mestre acerca do efeito possível de ser suscitado no espectador. Aristóteles parece compartilhar com Platão certa preocupação acerca dos temas abordados pelas poesias, tanto que seu desmerecimento em relação à comédia será demonstrado de modo direto: para ele, esse tipo de arte representa homens de caráter vis, e por isso, será qualificada como inferior. Donde pudemos de igual modo perceber nessa investigação que a primazia trágica repousa no objeto abarcado em seu enredo. O herói trágico representa a fragilidade do homem diante das desventuras inesperadas do acaso, abordando em seu enredo tipos de ações e eventos próximos aos princípios morais do autor, o que fez com que Aristóteles tenha se dedicado quase que exclusivamente à tragédia na *Poética*. A tragédia, desse modo, se tornou o estudo de caso particular do âmbito poético para essa investigação, e foi possível que a partir da compreensão dos elementos e efeitos trágicos, entendêssemos como a atividade humana relacionadas à arte poética se daria na visão do autor.

Merece atenção a ampla participação da atividade humana na mímese para Aristóteles. Será a ação humana que fará uma mímese e na mímese o homem estará ativamente sendo expresso. E dado essa criação, ao fato de estar expresso através da mímese um elemento humano, particular do homem em atividade, que a sugestão do caráter moral da mímese será, na visão aristotélica, inevitável. O aspecto moral aparece para o autor tanto no caráter do homem ativo durante a produção da mímese, como na escolha do objeto a ser mimetizado, donde resulta a qualificação feita por Aristóteles sobre os gêneros artísticos designando-as como nobres e vis. Dessa maneira, para Aristóteles, o que a mímese parece representar será a expressão do caráter moral humano (*ἠθικός*). A mímese para Aristóteles será antes um meio de expressão do que é o

próprio ser humano, produtivo, ativo, em ação por utilizar os elementos naturais para expressar o que ele próprio é. Por esse motivo que, em uma mímese poética, perdemos de vista o particular expresso na composição para vislumbrarmos não Homero, tampouco Medéia. Não conhecemos o ‘Odisseu’ imitado no conto, conhecemos muito do ‘Odisseu’ que podemos encontrar em nós mesmos ou um conhecido. O ‘Odisseu’ que aparece na mímese poética é particular, mas, na visão aristotélica, ele irá representar qualidades que fazem parte do gênero humano. Assim, conhecemos não aquele ‘Odisseu’, personagem da fábula, mas conhecidos nossos que possuem as características encontradas no “Odisseu” imitado. É deste modo que a poesia, para Aristóteles, repousa no âmbito universal. A poesia imita tipos, tipos de homens encontrados em casa, na rua e em nossa pequena singularidade do ser que é o eu. Desse modo, o que importará para Aristóteles em uma mímese poética será a verossimilhança em relação ao que podemos encontrar no mundo, não o que de fato ocorra ou ocorreu, e sim o que se mostra para o homem de modo crível.

Como para Aristóteles aprender é prazeroso a todos os homens, ainda que isso se dê em graduações diferenciadas, pe., para os filósofos aprender é mais prazeroso do que para os outros. E todos os homens se comprazem com as mímeses e será através dos tipos de mímese que desenvolveremos o nosso saber. O autor dirá que será ao ver ou ouvir uma mímese que o aprendizado ocorrerá, o que, como vimos nessa investigação, se explica por ser o ritmo, a harmonia, a linguagem e a junção de formas e cores que comporão uma mímese. A teoria do conhecimento aristotélica é desenvolvida com base na percepção sensível, o homem conhece, difere, predica os objetos a partir do movimento dos órgãos sensíveis, que terá seus intermediários correspondentes, mas que será provocado pelo próprio objeto. O deslocamento do bloco de ar, p.e, que proporciona o ouvir do homem, será provocado pelo golpe inferido entre duas superfícies. Podemos, então, compreender a afirmação do autor, de que o homem aprende e conhece por meio da mímese, visto que os elementos que a formam serão perceptíveis através da visão e da audição.

Assim como uma palavra pode ser pronunciada, e soar não melodicamente, ela pode ser soada com harmonia, onde apenas o segundo seria de ordem poética. O que, como vimos, se dará de igual modo no caso de uma imagem, pois do mesmo modo que existem espécies de mímeses, existirá espécies de prazer. O prazer poético é uma

espécie de efeito que pode ser suscitado no homem, não sendo o único tipo de prazer para o autor, contudo, o prazer terá sua origem na cognição. Aristóteles diz que aprender e contemplar são duas coisas prazerosas, o que, no caso da mimese poética, abarcará as duas atividades humanas. Concluimos que o prazer poético não será suscitado pela observação dos elementos técnicos artísticos, não será o visualizar do espetáculo que proporcionará esse tipo de prazer, nem a habilidade em empregar corretamente as cores ou o cinzel em uma imagem. O prazer poético abarca a contemplação, que designamos nessa investigação como sendo a contemplação poética, e que buscamos analisar o modo pelo qual essa contemplação seria possível, o que, como vimos, será através da percepção sensível do espectador. Vimos que no caso poético, o contemplar envolve (i) uma identificação, uma afinidade que se dá de acordo com o gostar ou não, p.e, das atitudes do herói, e que garante o envolvimento do espectador; (ii) o vislumbrar do enredo enquanto um “*όλον*”, i.e, a totalidade das ações, garantido pelo uso dos critérios de necessidade e verossimilhança, bem como da extensão que possa ser apreendida pela memória; (iii) o despertar de emoções, que podem ser exemplificadas pelas de temor e piedade; (iv) a cognição de ordem moral, vil ou nobre, e por fim, donde resulta, (v) o prazer poético. Desse modo, o caso da imagem de um cadáver, referido por Aristóteles, não estaria dentro do âmbito poético, visto que nesse caso, não seria o objeto imitado que provocaria o prazer, a principal função desse tipo de imagem será a de conhecer o corpo humano e por isso ele provocará uma cognição e um prazer, sem que envolva uma contemplação. Contudo, vimos na investigação, que o prazer poético terá seu princípio a partir da identificação do que está contido no enredo, das ações que o enredo abarcará, caracterizando como o vislumbrar das ações que proporcionará emoções, a cognição e com isso, o prazer poético, o que não será o caso da imagem.

Por fim, concluimos que o prazer poético será relacionado por Aristóteles com a finalidade da mimese poética, por ser parte da contemplação. Como vimos, a tragédia será considerada por Aristóteles como a melhor das espécies de poesia, por conta do tipo de ações contidas no enredo. Será por retratar heróis e situações que condizem com os princípios éticos do autor, que o gênero se destacará dos demais, contudo, por ser uma mimese que será realizada em palco, sendo caracterizada como a dramatização, a tragédia não teria a primazia dentro do grande gênero poético. O espetáculo cênico

envolvido na dramatização, envolve a atuação dos atores para que o objeto contido no enredo possa ser vislumbrado pelo espectador, o que foge da responsabilidade do poeta. Segundo vimos, o aspecto moral, que perfaz a mímese desde a escolha do poeta sobre objeto a ser abordado no enredo, não seria transmitido através da visão. Será somente o que é percebido pelo sonoro, i.e, através do som, que haverá uma percepção de ordem moral. O sonoro, por sua vez, tem a capacidade de mover o homem, não apenas pelo movimento do órgão sensível, como há a potencialidade de provocar uma ação do sujeito que o percebe. Assim, por transmitir uma moralidade e possuir a potência de mover o espectador, a música seria da arte poética a melhor para o autor, bem como seria essa potencialidade a finalidade da poética, e não o prazer.

Referência Bibliográfica

AGUIRRE, Victor H. Méndez. *Censura, arte y filosofía en La República de Platón*. In.: *Espesores de Superficie. Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía*. Santiago: Lom, 2007.

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

_____. *Poética*. Trad., comentários e notas de E. de Souza. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os pensadores*: vol.IV. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

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

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

_____. *Arte Retórica*. Trad. A. P. de Carvalho. In. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro, 1985.

_____. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Marica Cecília G. dos Reis. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. L. Vallandro e G. Bornheim. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os pensadores*: vol.IV. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

_____. *Metafísica – Livro I (Alfa)*. Tradução, introdução e notas de Lucas Angioni. In.: *Aristóteles Metafísica Livros I, II e II. Clássicos da Filosofia: Cadernos de tradução / Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n.1*. Campinas: Unicamp/IFCH, 2002.

_____. *Problemas musicais: Secção XIX dos Problemas / Aristóteles*; tradução, notas e índices Maria Luiza Roque. Edição bilíngüe: grego e português. Brasília: Thesaurus, 2001.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly: dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

HALLIWELL, S. “*Pleasure, understanding, and emotion in Aristotle’s Poetics*”. In.: RORTY, A. O. *Essays on Aristotle’s Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

PLATÃO. Sobre a *inspiração poética (Íon)*. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. In.: PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

_____. *A República de Platão*. Organização e tradução de J.Guinsburg. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.

_____. *A República – Livro X*. Tradução, ensaio e comentário crítico de Daniel Lopes. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

_____. *Górgias*. Tradução, ensaio introdutório e notas de Daniel Lopes. São Paulo: Perspectiva: Fapesb, 2011.

PUENTE. Fernando Rey. “*A kátharsis em Platão e Aristóteles*“. In.: DUARTE, R. (org.) [et al.]. *Kathársis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte:C/Arte, 2002.

SILVA. Christiani. *Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles*. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0511070_09_pretextual.pdf .