
NOTAS SOBRE A NOÇÃO DE *MÍMĒSIS* NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Thiago Quirino Silva

Resumo

O presente trabalho versa sobre a noção de *mímēsis*, tal como ela aparece na *Poética* de Aristóteles. Embora não disponhamos de uma definição de *mímēsis* por parte do Estagirita, a análise dos usos dessa noção feitos ao longo do tratado nos releva que a imitação, característica essencial da poesia, nada tem a ver com um realismo grosseiro. A interpretação da *mímēsis* como a mera reprodução de um objeto-modelo não parece se aplicar ao conceito aristotélico. Esta noção se caracteriza, antes, por uma representação possível do real. Na medida em que se encontra no âmbito do que é verossímil e possível, a *mímēsis* se liberta do comprometimento com a expressão da verdade na arte.

Palavras-chave

Mímēsis. Tragédia. Poética. Aristóteles.

Abstract

This article aims to approach the notion of *mímēsis*, as it is shown in the Aristotle's *Poetics*. Although we do not have a definition of *mímēsis* made by the Stagirite, the analysis of the uses of this notion made throughout the treatise reveals that imitation, essential characteristic of poetry, has nothing to do with a coarse realism. The interpretation of *mímēsis* as a mere reproduction of an object-model does not seem to apply to the Aristotelian concept. This notion is characterized, rather, by a possible representation of the real. In so far as it falls within the scope of what is verisimilar and possible, the *mímēsis* is freed from the commitment to the expression of truth in art.

Keywords

Mímēsis. Tragedy. Poetics. Aristotle.

Introdução

Dos vários empecilhos que o distanciamento temporal coloca no caminho, certamente a corrupção dos textos originais figura entre as maiores dificuldades para aqueles que se propõem investigar a filosofia dos antigos, demandando dos intérpretes esforços consideráveis.

De fato, a reputação de um autor reside tanto nos textos que nos chegaram com suficiente integridade quanto naqueles que se fragmentaram devido às vicissitudes da história. Exemplo emblemático disso é a *Poética* de Aristóteles. O tratado em questão fora originalmente composto por dois livros, tal como nos relata Diógenes Laércio (*Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, V, 1), dos quais somente um chegou até nós. A carência de integridade exigiu da posteridade um esforço exegético descomunal. Haja vista a quantidade de comentadores que se propuseram a dar inteligibilidade ao tema da catarse, tendo-se escrito “uma biblioteca inteira” sobre o tema¹. Se a remissão feita na *Política* (1342b 1-3) de fato merece crédito, e a explanação do que seja a catarse encontrava-se no livro perdido da *Poética*, não haveria prova mais concreta do quanto uma lacuna conceitual pode proliferar interpretações. A partir de uma visão hermeneuticamente cética, poder-se-ia mesmo afirmar que a ausência de uma explicação autoral fada ao fracasso qualquer reconstrução que se pretenda crível, ainda mais quando os subsídios para tal reconstrução são escassos. Iremos nos opor aqui a tal concepção, mostrando que é possível estabelecer um sentido possível para um dado conceito, ainda que o próprio autor não o tenha dado.

No âmbito da própria *Poética*, também a noção de *mímēsis* carece de uma definição por parte do Estagirita. No entanto, em relação à *mímēsis*, conceito central para a compreensão do que os gregos pensavam a propósito da arte, estamos numa condição mais feliz do que em relação a famigerada catarse, justamente por dispormos de maiores subsídios para a sua compreensão. No presente texto gostaríamos de mostrar que, não obstante a falta de uma definição explícita, a noção de *mímēsis* pode ser compreendida a partir dos usos que Aristóteles faz dela na *Poética*. Assim, pretendemos iniciar aqui a proposta já assinalada, por exemplo, por Gazoni: “como não há no *corpus* aristotélico uma definição intensiva de mimese, forçoso é buscar reconstituir o que seria

¹ A metáfora é de Sir David Ross (1987, p. 286). Sobre o tema controverso da catarse, nada temos a dizer em nosso presente trabalho. Para um panorama geral sobre as diferentes interpretações da catarse que vigoraram desde o século XVI, veja-se o quadro elaborado por Eudoro de Sousa em seu comentário à *Poética* (cf. SOUSA, 1966, esp. p. 119 – 122).

sua teoria de forma extensiva, ou seja, a partir da maneira como ele faz uso do termo nas diversas passagens em que ele aparece” (2006, p. 38). Portanto, a tarefa a que nos propomos aqui é buscar entender a concepção de *mímēsis* sustentada pelo mestre do Liceu na *Poética* depreendendo-a a partir dos usos feitos por ele no tratado, isto é, reconstruindo-a de forma extensiva.

1 *Mímēsis* na Poética

1.1 A questão da *mímēsis*

Em linhas gerais, pode-se dizer que o problema ao qual a teoria da *mímēsis* pretende dar uma resposta diz respeito ao caráter fantasioso da arte. Perante a natureza das manifestações artísticas, que apresentam outro nível de realidade, os antigos foram levados a pensá-la como uma espécie de derivação daquilo que legitimamente pode ser chamado de “real”. Isso foi ensejado principalmente pelo advento do teatro na Ática, consoante a posição de Jean-Pierre Vernant (1999, p. 215-216):

A tragédia desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do “fictício” no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, na virada dos séculos V e IV, descobrir-se, na sua atividade de poeta, como um puro imitador, como o criador de um mundo de reflexos, de aparência enganosas, de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção. Platão e Aristóteles tentarão fixar o estatuto, o lugar e a função daquilo a que hoje chamamos arte ou imaginário, elaborando uma teoria da mimesis, da imitação, estreitamente ligada à experiência nova do espetáculo trágico.

No entendimento de Vernant, a tragédia insere a novidade do fictício na mentalidade grega, à medida que as provações dos heróis são produzidas diante dos espectadores, e é a essa novidade de que a teoria da *mímēsis* pretende dar conta. Na tradição rapsódica e épica, o poeta, inspirado pelas Musas, não imita a realidade; antes ele a desvela. A tragédia, porém, faz as figuras que estão no horizonte cultural grego agirem e falarem perante o público. Com a representação dramática, não se tem mais um poeta que narra os feitos de figuras lendárias, mas um discurso direto que na atualidade do espetáculo torna os personagens presentes.

Assim, a concepção da arte como *mímēsis* se desenvolve com essa “consciência do fictício”, com a consciência de que a arte encontra-se em outro nível de realidade. De qualquer modo, isso é somente uma possível gênese da questão. O desenvolvimento que ela recebe em diferentes autores se dá de diferentes formas. O que a leitura dos diálogos

de Platão e da *Poética* de Aristóteles nos mostra são modos distintos de interpretar essa realidade artificialmente forjada pelos poetas. Vejamos como esta questão se apresenta no tratado aristotélico.

Logo após delimitar seu universo de investigação nas linhas inaugurais da *Poética*, Aristóteles nos dá uma definição geral de poesia: “De fato, a composição épica, bem como a composição da tragédia, e ainda a comédia, a arte do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, no geral, mímeses” (1447a 13-15). A característica necessária de toda poesia, portanto, é a imitação, *mímēsis*. Contudo, como já assinalamos, a explicação autoral do que seja a *mímēsis* nos é inacessível – não a temos nem na *Poética* nem nos demais textos do *Corpus*. Sabe-se que o conceito é uma herança da Academia, porém, ao contrário do mestre, que condena certo tipo de poesia mimética, Aristóteles parece reabilitar a *mímēsis*. De fato, a despeito da explanação ausente, é consensual entre os comentadores que a imitação em Aristóteles não se identifica com nenhum realismo grosseiro.

A *mímēsis* é um ponto considerado de importância fundamental para a compreensão do pensamento sobre a arte que havia entre os gregos. Porém, muito pouco do que é dito sobre ela na *Poética* pode ser estendido às demais artes para além da poesia (e mesmo assim, a uma parte muito restrita desta última). As brevíssimas e tão somente ilustrativas referências às artes pictóricas não nos dão autorização para aplicar o que Aristóteles fala sobre a *mímēsis* poética às artes em geral². Consoante David Ross (1987, p. 281), por exemplo, o gênero de imitação é coextensivo com as belas-artes. Na *Poética*, o termo que o batiza, *poiētikē*, em que pese sua polissemia, pertence ao gênero de imitação, não constituindo, apesar disso, a totalidade deste gênero. Portanto, na *Poética*, Aristóteles se propõe examinar um subconjunto do conjunto das artes miméticas, expresso pelo termo *poiētikē*.

Além de não oferecer uma teoria da *mímēsis* em geral, o texto de que dispomos está muito aquém da proposta inicial do Estagirita. Destoando da promessa feita em suas linhas inaugurais, que intenciona uma exposição sobre a poesia em si e suas espécies, a *Poética* apresenta-se acima de tudo como um tratado sobre a tragédia. À preleção sobre a tragédia é consagrado o trecho que vai do capítulo VI ao XXII. Isso pode ser atribuído tanto ao já mencionado estilhaçamento do texto, quanto a um propósito especial por parte do autor, em razão de ser a poesia trágica um modo

² Sobre a referência à artes outras que não a poesia, cf. *Poética*, 1447a 17-18; 1448a 5-7; 1448b 10-19; 1450a 23-27; 1450b 1-4; etc.

privilegiado de *mímēsis*. Independentemente de qual seja o motivo, fato é que a *mímēsis* da *Poética* é, de modo geral, a *mímēsis* da poesia, e, em especial, de uma de suas espécies que é a tragédia.

1.2 Causas da poesia e causas da imitação: o homem como animal mimético

Embora na delimitação do campo de investigação da *Poética* Aristóteles não diga expressamente que fará uma investigação acerca de suas possíveis causas, lemos no capítulo IV, como que marginalmente, interessantes afirmações nesse sentido.

As determinações naturais humanas são recorrentes nos textos aristotélicos. Haja vista a celeberrima frase inaugural da *Metafísica*, a qual diz que os homens são naturalmente desejosos do saber (980a 21). Mesmo as não menos célebres definições do homem como animal político (*Política*, 1253a), ou como animal que tem *lógos*, tomam partido da crença em atributos que são próprios por natureza. Não é diferente em relação ao objeto de estudo da *Poética*. Com efeito, a congenialidade da imitação, que constitui uma das duas causas naturais da poesia, é afirmada na seguinte passagem:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (1448b 4-8).

A primeira causa natural da poesia é que a imitação é congênita aos homens, e isso desde a infância. O homem é, de fato, o mais imitador dentre os animais, e é através da imitação que ele aprende os primeiros conhecimentos. A segunda causa³ diz que todos os homens se deleitam com as imitações. Esse prazer proporcionado pela imitação, natural do homem, Aristóteles o explica por duas vias.

Num primeiro momento (*Poética*, 1448b 9-12), diz o filósofo que mesmo as coisas mais ignóbeis na realidade, tais como cadáveres e animais ferozes, nos dão prazer quando as contemplamos imitadas, até mesmo quando a imitação resulta muitíssimo precisa. É importante salientar que o prazer não está na precisão, isto é, na fidelidade que a imitação apresenta em relação ao seu modelo, e sim que “o processo mimético operaria a transformação daquilo que na realidade é penoso em um prazer” (GAZONI,

³ Há um impasse entre os comentadores quanto a qual seja a segunda causa da poesia. De acordo com Sousa, as opiniões se dividem entre (a) aqueles que apontam a segunda causa no prazer proveniente da contemplação das imitações (1448b 8), e (b) aqueles que veem a segunda causa na congenialidade da harmonia e do ritmo (1448b 20-22) (SOUSA, 1966, p. 111). Seguiremos a primeira hipótese, juntamente com o referido comentador.

2006, p. 41). Acolher a opinião que vincula o prazer à precisão ('maior será o prazer quanto maior for a precisão do objeto representado') equivaleria a assumir que a imitação é tanto mais prazerosa quanto mais informações trazer do objeto real. De acordo com Ross (1987, p. 284), com essa afirmação sobre o prazer Aristóteles se liberta da concepção simplesmente reprodutiva da imitação. Pois, se a finalidade da arte é tornar prazerosas as mesmas coisas que na realidade são dolorosas ou repugnantes, isto não tem a ver com a reprodução de um modelo.

A segunda via usada por Aristóteles (*Poética*, 1448b 14-20) para explicar nosso comprazimento natural com as imitações é de ordem intelectualista, como uma tendência para conhecer. O prazer viria de uma aprendizagem, que se daria a partir de um reconhecimento, isto é, a partir de uma identificação com a forma original mimetizada pela arte: "tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, 'este é tal'" (1448b 15-17). Ou seja, este, que está desenhado, é tal, já visto de antemão.

Aristóteles termina essa análise com uma interessante afirmação, dizendo que, caso o espectador não tenha visto o original anteriormente, da *mímēsis* não lhe advirá nenhum prazer, mas somente do colorido, ou outra coisa semelhante. A partir disso é possível distinguir dois tipos diferentes de prazer: um prazer próprio da *mímēsis*, e um prazer sensível, com origem em coisas como a cor, a harmonia e o ritmo.

2 As distinções da *mímēsis* (ou: dos vários modos de se dizer o imitar).

Uma vez tendo determinado que a poesia pertence ao gênero imitativo, Aristóteles nos dá seus princípios distintivos: para construir a imitação, a poesia utiliza-se de meios, objetos e modos. Desta maneira, as diversas espécies poéticas se engendrarão a partir de tais distinções, diferindo umas das outras pelo meio através do qual se efetua a imitação, ou pelo objeto imitado, ou pelo modo de imitar⁴.

Para além da determinação das diferentes espécies de poesia, a importância destes princípios da construção mimética está numa possível identificação da razão

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a 13 – 17. Esta leitura da *Poética* é atribuída aos tradutores franceses Dupont-Roc e Lallot. Segundo eles, "appliquant à la poétique la méthode de classification du naturaliste, Aristote, traitant l'art poétique comme genre, y distinguera des espèces" (1980, p. 143 apud VELOSO, 2004, p. 77). O método naturalista, utilizado nos tratados biológicos, é também aplicado na *Poética*, haja vista, por exemplo, a semelhança entre o início da *Poética* e o *De partibus animalium*, I, 4, 644b 1-7. Uma crítica a esta leitura é sustentada por Cláudio William Veloso (Cf. VELOSO, 2004, p. 77 – 91).

usada por Aristóteles, nunca relevada literalmente, para diferenciar a poesia das demais artes que também possuem um caráter de *mímēsis*. De fato, no primeiro capítulo da *Poética*, logo após a passagem anteriormente referida, o filósofo nos diz que “alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz” (1447a 19-20). Essa divisão que coloca de um lado as artes plásticas e aparentemente de outro lado a poesia, apresentando-a como um gênero artístico que imita através da voz, permanece como insuficiente, pois “teríamos ainda de generalizar a 'voz' em 'som' para obtermos a música instrumental, tendo de generalizar ainda mais para obtermos a dança” (ROSS, 1987, p. 281). Não podemos esquecer que, para Aristóteles, a noção de poesia engloba não só a arte que modernamente leva este nome, mas também a música, a representação dramática e a dança. Portanto, um estudo da *mímēsis* poética necessita da análise de seus princípios especificadores, isto é, os meios, os objetos, e os modos de imitação, a fim de entender as razões que a distinguem das demais imitações.

2.1 Os meios de imitação

Na sequência do capítulo I, o Estagirita faz a análise da primeira distinção: os meios utilizados na *mímēsis* da poesia. Todas as espécies poéticas citadas fazem a imitação com o ritmo, com a linguagem e com a harmonia (*harmoníai*)⁵, quer separados, quer em conjunto (1447a 22-23). Alegando que a melodia (ou harmonia) não pode existir sem o ritmo, Ross (1987, p. 282) elabora o seguinte quadro sinóptico, que mostra as diversas espécies poéticas citadas por Aristóteles a partir da combinação dos meios mencionados:

Ritmo.....	Dança.
Linguagem.....	Prosa-imitação (mimos, diálogos socráticos).
Ritmo+linguagem.....	Elegias, épica.
Ritmo+melodia.....	Música instrumental.
Ritmo+linguagem+melodia.....	Lírica, tragédia, comédia.

A aulética e a citarística utilizam como meios o ritmo e a harmonia conjuntamente; o drama trágico, a comédia e o ditrambo fazem uso de todos os três

⁵ Os editores consultados optam pelas seguintes traduções: Sousa e Valente traduzem por “harmonia”; Bruna, Ross e Gazoni traduzem por “melodia”. De fato, levando em conta o contexto, fica claro que Aristóteles se refere ao “acorde de sons”, e, portanto, ambas as traduções são plausíveis.

meios; já a dança imita somente com ritmos gesticulados. Curiosa é a atenção que Aristóteles chama ao fato de que as imitações feitas somente com a linguagem, desacompanhada de música, não serem devidamente nomeadas, sejam essas imitações não-versificadas, sejam misturando vários tipos de versos numa mesma composição. Tal é o caso dos diálogos socráticos, e dos mimos de Sófron e Xenarco. A este tipo de imitação, Jaime Bruna sugere que a chamemos *literatura*, em nota marginal à sua tradução da *Poética* (2005, p. 19).

Mas o que há de mais importante nesta observação feita pelo Estagirita, é a insuficiência que o verso (*tò métron*) representa quando tomado como critério distintivo. A falta de um nome para denominar essas imitações que são feitas sem metrificacão, tal como os diálogos socráticos, evidencia a indiscriminada associaão do verso à poesia⁶. Todo texto disposto em verso de uma só espécie leva o nome de poesia, enquanto o que não é assim disposto permanece sem nome. Com efeito, os poetas são assim chamados pelo vulgo não segundo a imitação que fazem, mas em razão da escrita em versos, de modo que alguns levam o nome de “poetas elegíacos”, outros de “poetas épicos”, conforme a métrica de que se valem (*Poética*, 1447a 27 – b 16).

A passagem da *Poética* em questão nos faz lembrar a afirmação feita por Górgias em seu *Elogio de Helena*: “Toda poesia, tanto julgo, quanto nomeio, um discurso que tem metro” (§ 9). É possível que, ao indicar o verso como critério insuficiente na determinação do que seja poesia, Aristóteles tenha em vista o escrito do sofista – ou mesmo a opinião de Platão, uma vez que este também entende a versificação como característica fundamental à poesia (Cf. *República*, 393d). A *Poética* possui peculiaridade em relação aos demais tratados do *Corpus* por não atribuir autores às doutrinas adversárias em questão. De qualquer modo, a lição que está em pauta foi suficientemente esclarecida: a versificação, enquanto um meio usado para imitar, é subordinada ao conteúdo representacional, isto é, mimético. A partir do critério da versificação, pode-se dar o nome de “poesia” tanto a um tratado de física, quanto a um tratado de medicina, porém de modo equivocado. O que Aristóteles sugere é que a denominação de poesia vale fundamentalmente para toda composição imitativa, quer metrificada, quer não. As considerações do Estagirita são completadas com um exemplo ilustrativo: a comparação entre Homero e Empédocles. Com efeito, “nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificacão” (1447b 17-18). Muito embora

⁶ O metro se encontra entre os meios de imitação, porque, segundo Aristóteles, ele é uma parte do ritmo. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b 21-22.

Homero e Empédocles utilizem o mesmo meio em suas obras, isto é, a escrita metrificada, o título de poeta é muito mais cabível a Homero do que a Empédocles. Este último é mais propriamente um fisiólogo, dado o conteúdo de seus escritos, enquanto aquele, por esse mesmo critério, é um poeta (1447b 16-22). A investigação acerca da natureza na qual consiste suas obras não justifica a denominação de poeta ao filósofo de Agrigento, a despeito de estarem escritas em verso. Semelhantemente, não é por causa da versificação que Homero é um poeta, mas por sua obra ter um conteúdo mimético e representacional. Portanto, para julgar quais obras são poesia, os meios técnicos, tal como a versificação, revelam-se inapropriados, posto que a característica essencial e determinante da poesia é ter um conteúdo mimético.

2.2 Os objetos de imitação

O segundo princípio de construção mimética é aquele constituído pelos objetos de imitação. De fato, lemos no capítulo II, em 1448a 1, que “os imitadores imitam homens que praticam *alguma ação*”. Na sequência deste mesmo capítulo, Aristóteles nos diz que estes homens que agem se distinguem por serem de baixa ou elevada índole, isto é, por possuírem um caráter vicioso ou virtuoso. Os poetas, portanto, imitam homens em ação (*práttontas*), sendo que estes últimos se diferenciam por serem de caráter inferior ao nosso, ou de caráter superior, ou ainda iguais a nós. A partir dessa diferenciação originam-se as diversas espécies poéticas: a comédia, por exemplo, representa as ações de homens mais vis que o comum, enquanto a tragédia representa as ações de agentes de caráter superior (1448a 4-18). É interessante notar que no texto da *Poética* a imitação de ações de homens semelhantes a nós (ainda que seja mencionada como possível) não gera nenhuma espécie poética. Conforme Sousa (1966, p. 109), o silêncio de Aristóteles sobre esta espécie poética que imita homens iguais a nós se deve, se não por perda de parte do texto original, talvez por se tratar de uma nota marginal indevidamente acrescida ao manuscrito.

Importa notar que o objeto da poesia não são os caracteres, mas a ação. Os caracteres possibilitam a divisão das artes poéticas em três outras espécies (aquelas que imitam homens de índole elevada, aquelas que imitam homens de índole baixa, e aquelas que imitam homens iguais a nós)(ROSS, 1987). Sua menção tem uma finalidade meramente divisiva dentro da poesia. Portanto, os diferentes caracteres assinalam, primordialmente, a divisão das espécies poéticas (por exemplo, tal é a

diferença que separa tragédia e comédia dentro do drama, isto é, dentro da espécie de poesia imitativa que tem por objeto agentes), sendo que a importância está na alegação de que a poesia é *imitação de ação*. De fato, se levarmos em consideração somente a exposição do capítulo II um grande equívoco pode ocorrer, qual seja, o de pensar que a poesia imita, acima de tudo, caracteres. Na verdade, o que se nos revela no decorrer da leitura do tratado, é que as ações têm prioridade sobre os caracteres. Veja-se, por exemplo, a passagem de 1450b 1-4. Aí Aristóteles faz uma comparação com a pintura, onde sugere que os caracteres são como tintas num desenho – um pintor teria mais êxito se esboçasse uma figura em branco do que se aplicasse toda espécie de cores sem nenhuma ordem. Os caracteres executam na poesia o mesmo papel que as cores executam numa pintura. Mais importante é a estrutura básica, que no caso da pintura é o desenho, e no caso da poesia é o trecho das ações.

Comparemos o trecho citado ao início (1448a 1) com a seguinte passagem do capítulo VI: “a tragédia não é imitação de homens, mas de *ações e de vida*, de felicidade e infelicidade” (1450a 16). O confronto das duas passagens pode sugerir, à primeira vista, uma contradição entre “*imitam homens*” e “*não é imitação de homens, mas de ações e vida*”. A confusão pode ser desfeita se levarmos em conta o esclarecimento que vem na sequência do mesmo capítulo VI: “A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo” (1450b 3-4). Ademais, quanto ao problema que pode suscitar a aparição da palavra “tragédia”, salientamos que ela não é tão-somente uma espécie particular de poesia, mas sim um gênero comum, e as demais espécies poéticas oferecem as diferenças específicas – aliás, justificando por isso a destinação de dezesseis capítulos, para a análise da tragédia, dos vinte seis de todo o livro. Muitas das atribuições feitas à tragédia podem também se aplicar à *mímēsis* poética, isto é, à poesia dita de modo genérico. “Portanto, valerá para a poesia, tudo quanto venha a ser dito da poesia trágica” (SOUSA, 1966, p. 117). A poesia não deixa de imitar caráter, porém, o caráter terá lugar secundário relativamente à ação: “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (1450a 24-25). O mais importante para Aristóteles são “os homens em ação” que, em agindo, mostram os seus caracteres. Com efeito, a importância da ação sobre os caracteres é reiterada frequentemente na filosofia aristotélica: lembremos, por exemplo, da passagem da *Ética Nicomaqueia*, onde lê-se que podemos chamar virtuoso até mesmo a alguém que dorme, porém, não legitimamente (Cf. *Ética Nicomaqueia*, 1095b 31-32).

Fundamentalmente, poesia é imitação de *ações e vida*, entendendo “vida” como o próprio trecho das ações dos personagens. Sendo também imitação de vida, a poesia necessariamente deve representar ações, pois “a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (1450a 18), e os caracteres são qualidades.

Aristóteles herda a tendência moralista da crítica estética, notadamente forte em Platão. São atribuídos caracteres até mesmo aos gestos ritmados da dança⁷. De fato, é reiterada com relativa frequência a superioridade da poesia “pintada” com caracteres bons sobre a poesia adornada com caracteres maus (ROSS, 1987, p. 283-284. Cf., por exemplo, *Poética*, 1449a 1-5). Contudo, apesar desse certo grau de fidelidade às concepções platônicas sobre a arte, o Estagirita dá um passo a frente ao colocar os caracteres como secundários na poesia, priorizando a ação.

Está assente que o objeto de imitação próprio da poesia é a ação. No caso específico da tragédia, não são imitadas ações quaisquer, escolhidas ao acaso. A tragédia, no entendimento de Aristóteles, tem por objeto uma ação bem específica, que é o mito.

São representativas as afirmações que lemos no sexto capítulo da *Poética*, onde Aristóteles enumera os seis elementos essenciais da tragédia. São eles: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia (1450a 8-11). O poema trágico tem como meios de imitação a elocução e a melopeia; o modo de imitação é o espetáculo; os objetos são mito, caráter e pensamento. De todos, o mito será eleito como o principal elemento da tragédia.

Uma vez que a tragédia imite ações austeras, ela encontrará no mito a sua matéria-prima, pois, se “o mito é imitação de ações” (1450a 4), ele será uma importante fonte de argumento. Ainda que o mito divida o lugar de objeto de imitação com o caráter e o pensamento, estes serão apenas qualidades das ações. Aristóteles aceita a hipótese de haver uma tragédia sem caracteres, ao passo que uma tragédia sem mito é inconcebível. “Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia” (1450a 37).

Podemos nos perguntar o que exatamente Aristóteles tem em mente quando afirma que o mito é a matéria-prima e o objeto de imitação mais importante da tragédia. Certamente ele não quer dizer que o mister do poeta trágico é colocar na forma

⁷ Cf. *Poética*, 1447a 25-26. De fato, Aristóteles nesse quesito se encontra preso às concepções platônicas sobre a arte poética, porém, com algumas diferenças. No texto da *Poética* não vemos nenhum tipo de subordinação da poesia à interesses político-pedagógicos, tal como o vemos no texto de *A República*.

dramática os mitos tais e quais são mantidos pela tradição. Se assim o fosse, de fato poder-se-ia sustentar a ideia de que a *mímēsis* é imitação no sentido estrito, de mera cópia, de uma reprodução fiel a um modelo original. Tal visão teria dificuldades em se sustentar não só frente ao contexto geral da *Poética*, mas também quando confrontada com passagens específicas, por exemplo, com aquela de 1451b 23-25, onde o filósofo assevera que “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal”. Daí segue-se que o poeta não possui comprometimento com uma atividade meramente reprodutiva. Sua tarefa é *representar* estes mitos, isto é, apresentá-los de outra forma. Para além de uma mera repetição, que segue à risca os mitos mantidos pela tradição, a poesia tem como característica o usar-se deles com certa liberdade. Isto não significa, todavia, que o tragediógrafo está autorizado a dar um desfecho totalmente novo ao mito quando da encenação dramática. Embora seja concedida a ele a representação desses mitos tradicionais, o poeta precisa respeitar as suas estruturas fundamentais. Aristóteles explicita esta cláusula no capítulo XIV, quando trata das situações trágicas e da relação do poeta com os mitos tradicionais:

Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcmeón. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição. Vamos explicar o que entendemos por “usar artisticamente”. É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles [...].(1453b 21-31)

Portanto, com a afirmação de que o mito é objeto de imitação da tragédia e como que a sua “alma”, Aristóteles não quer sustentar que a poesia resultará tão boa quanto maior for a precisão em copiar e reproduzir os mitos tradicionais, pois isto seria “ridículo” e uma falta poética. Se nosso modo de interpretar está correto, o Estagirita entende que fazer uma *mímēsis* do mito consiste em representá-lo, em transformá-lo, porém não numa forma que destrua a sua estrutura original, mas uma representação e transformação que usa os dados lendários de modo a engrandecer a poesia. Não cabe ao poeta alterar o mito e fazer, por exemplo, com que Orestes não mate Clitemnestra. Mas, em casos similares, com maior êxito ele alcançaria o efeito trágico se no poema representasse o personagem como ignorante de que comete matricídio, para só depois sabê-lo. O fato de que os mitos eram dramatizados de modos distintos por distintos tragediógrafos encontra confirmação na referência de Aristóteles aos poetas de outrora.

Estes faziam seus personagens agirem conscientes da monstruosidade que estavam a praticar, diferentemente daqueles poetas que representam os mitos com personagens que desconhecem o laço de parentesco e o que há de ignóbil em suas ações – e por isso mesmo com maior acerto produzem o efeito próprio da tragédia, como se verifica no *Édipo Rei* de Sófocles.

Assim, a *mímēsis* trágica encontra-se numa espécie de mediania: se, por um lado, a imitação não deve manter uma fidelidade descabida relativamente ao mito, por outro lado, deve usar artisticamente os mitos tradicionais para alcançar o efeito próprio da poesia, mantendo-lhes, contudo, a estrutura elementar.

O legado da Antiguidade não parece contradizer as palavras de Aristóteles. De fato, as tragédias que chegaram até nosso tempo (ou pelo menos boa parte delas) têm nos mitos sua principal fonte de argumentos.

Consoante Jean-Pierre Vernant (1999, p. 215)⁸:

A tragédia tem, como matéria, a lenda heroica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora.

Para o povo grego, os personagens mitológicos encenados no drama não são fictícios: estes personagens e seus destinos efetivamente existiram. Porém, num tempo revoluto, numa idade demasiado distante. Ao mesmo tempo em que estes mitos estão muitíssimo impregnados na cultura grega, eles se referem a algo há muito desaparecido. A relação mantida com o mito, que é distante e próxima ao mesmo tempo, permite a fabulação própria da *mímēsis*, sem, no entanto, perder a simpatia do público, condição de possibilidade para as emoções próprias da poesia.

Contudo, há que se dar conta das tragédias que destoam dessa caracterização. Tragédias com repertório histórico, embora dissonantes entre uma maioria de peças que dramatizam a lenda heroica, escapam à noção de tragédia como imitação de mito. Vernant lembra como exemplo de tragédia histórica *A tomada de Mileto*, do poeta Frínico. Uma das primeiras encenações trágicas, este drama veio à luz em 494 a.C., apenas dois anos depois do desastre infligido ao milésios pelos persas, e que dá o enredo da peça. Há também o exemplo d'*Os Persas* de Ésquilo, que dramatizou em 472

⁸ Veja-se também: VERNANT, Jean-Pierre. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 1-5.

a.C. a derrota dos bárbaros na Batalha de Salamina, ocorrida oito anos antes, na qual o próprio Ésquilo havia guerreado.

Aristóteles não parece ter se ocupado destas tragédias com argumentos históricos. Sua teoria da tragédia tem em vista principalmente as peças que têm como matéria-prima a lenda heroica. É verdade que o confronto entre história e poesia tem lugar no capítulo IX do tratado⁹, onde lemos que o mister do poeta não é o de narrar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer. Apesar disso, o filósofo não se pronuncia acerca de tragédias tais como as exemplificadas acima. A única peça trazida à baila neste passo é o *Anteu* de Agatão, mencionada como exemplo de tragédia com enredo totalmente inventado, a qual, não obstante apresente ações e personagens imaginárias, agrada igualmente. O subsídio que encontramos no próprio capítulo IX para esboçar o possível juízo que Aristóteles emitiria sobre tragédias como *A tomada de Mileto* e *Os Persas* (e que aparentemente entra em conflito com as afirmações precedentes) é o seguinte: “ainda que aconteça [de o poeta] fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta” (1451b 28-29), pois mesmo as coisas que de fato acontecem podem ser verossímeis e possíveis, e, portanto, passíveis de serem dramatizadas pelo poeta. Ou seja, Aristóteles parece não descartar totalmente a possibilidade de buscar o enredo de uma tragédia na história, no já acontecido, desde de que se busquem fatos verossímeis e possíveis e, nessa medida, o poeta os use artisticamente.

2.3 Os modos de imitação

Aos modos de imitação o Estagirita consagra *Poética* III. Estes são enumerados tal como segue. A poesia realiza sua *mímēsis* através do modo narrativo, que se dá por meio de um personagem, ou por meio do próprio narrador¹⁰ (ou seja, em primeira pessoa), ou através do modo dramático.

A afirmação de que também as narrativas em primeira pessoa são imitações reforçam a ideia de que a *mímēsis*, na *Poética*, não se resume a uma mera cópia do real. No entanto, tal afirmação é problemática, pois está em explícita contradição com a passagem do capítulo XXIV, 1460a 5-10. Aí, com efeito, Aristóteles tece elogios a Homero por ele não ignorar o mister do poeta, “porque o poeta deveria falar o menos

⁹ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a 36. Por julgar uma melhor oportunidade, trataremos da relação entre história e poesia mais adiante, no item 3.1.

¹⁰ Diz-se *diegese* na atual teoria da literatura.

possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador” (1460a 7-8). Ou seja, segundo esta passagem o poeta que fala em nome próprio está fora do domínio da *mímēsis*. Este conflito que põe de um lado a afirmação de que a narração em primeira pessoa realiza uma *mímēsis* (capítulo III), e, de outro lado, a afirmação de que o poeta não realiza *mímēsis* a não ser quando deixa de falar ele mesmo para se assemelhar a outra pessoa (capítulo XXIV) sugere diferentes interpretações por parte dos comentadores. Sustenta-se tanto uma tensão irresolúvel no tratamento que Aristóteles faz do termo *mímēsis*, quanto um uso não necessariamente unificado deste termo, nem talvez conceitualmente forte (Cf. GAZONI, 2006, p. 38).

As análises históricas e filológicas feitas por Aristóteles no restante do capítulo III não têm relação direta com as distinções da *mímēsis*. Elas prenunciam, decerto, as considerações dos capítulos IV e V sobre as origens naturais e a evolução da poesia.

3 *Mímēsis* e verossimilhança

Há ainda um ponto a ser tratado na reconstrução extensiva da noção de *mímēsis* na *Poética*. Referimo-nos a questão da *verossimilhança* (*eikós*). Em sua análise do enredo poético, Aristóteles reserva um espaço de importância a verossimilhança. Ela apresenta-se na *Poética* pela primeira vez e de modo explícito no capítulo VII, quando, ao ser tratada a estruturação do enredo trágico, afirma-se que a sucessão de ações, que permite a mudança da felicidade para a infelicidade e vice-versa, deve obedecer à verossimilhança e à necessidade (1451a 12-13). A partir daí o elemento verossímil será reiterado com frequência, sempre como um princípio a ser respeitado na fabulação poética. Tal é bem salientado no capítulo XV, expressivamente nas seguintes passagens:

Tanto na representação dos caracteres como no trecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. (1454a 28-32)

E:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza. (1454b 8-13)

A atividade do poeta não consiste em imitar, no sentido estrito do termo, aquilo que se lhe apresenta. Sua obra se caracteriza muito mais por uma representação da realidade, que é presidida pelo elemento da verossimilhança, não estando comprometida com um realismo estanque. Embora se preserve as peculiaridades do modelo, respeitando os traços que o caracterizam, é dado ao artista o poder de intervir e modificá-los, desde que o faça de modo verossímil. Assim, nas tragédias, por exemplo, cuja característica principal é a de imitar ações austeras, os originais devem ser representados de modo que se sublime qualidades que não condigam com o que é próprio do trágico, embora sem que na representação os originais “deixem de ser o que são”. Procede desse modo Homero, pois, embora Aquiles seja conhecido pela “rudeza”, o representou como agente de ações estimáveis. Similarmente nas demais manifestações poéticas, o modelo é imitado verossimilmente, de modo a se ajustar aos padrões estéticos de cada caso.

Note-se que o Estagirita assinala dois âmbitos nos quais a verossimilhança deve atuar. Um deles é expresso na primeira das duas citações feitas logo acima, e diz respeito à verossimilhança que deve haver entre as ações no drama. Como é sabido, Aristóteles pretende que o drama consista num todo de certa grandeza, qual animal vivente, possuindo princípio, meio e fim, e cujas partes estejam harmoniosamente conectadas, formando assim uma unidade¹¹. As ações que constituem estas partes devem estar conectadas por um liame verossímil, justificando adequadamente o entrecho das ações. O outro âmbito do qual falamos se expressa melhor na segunda citação, e se refere à verossimilhança que deve haver na representação em relação a sua referência externa. Não cabe ao poeta modificar sua referência, na imitação, de modo radical, mas embelezá-la, adequando-a aos princípios estéticos do poema, de modo que ela não deixa de ser o que é.

A verossimilhança, portanto, situa a poesia na esfera do *possível*. Tendo como princípio norteador aquilo que é verossímil, Aristóteles desobriga a poesia de reproduzir de modo verdadeiro os objetos exteriores. Seja no que se refere ao pretense modelo, seja no que se refere à conexão que há entre as ações no drama, seu mister será antes o retratar as situações que têm como característica a plausibilidade. Com isso, o filósofo isenta a arte poética do compromisso com a verdade.

¹¹ Cf. todo o capítulo VII da *Poética*. É célebre a seguinte máxima: “o belo consiste na grandeza e na ordem” (1450b 37).

Sobre a liberdade concedida ao poeta frente aos objetos de imitação, Aristóteles é do seguinte parecer. “O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (1460b 8-10). A esta passagem, Costa (2006, p. 41) oferece o comentário que segue:

Essa norma deontológica evidencia a vinculação da mimese aristotélica com um referente “exterior”, não exclusivo do poeta e caracterizado por não apresentar limites fixos, uma vez que abrange o campo do possível, integrado por referências presentes e passadas (as coisas como são ou foram), pela opinião pública (como dizem que são ou parecem) e pela situação ideal (como deveriam ser).

A *mímēsis* assim entendida torna-se um processo sem limites. A não circunscrição à lei rígida de que a arte poética deve expressar o verdadeiro (entendendo como expressão do verdadeiro uma obra que se apresenta tal e qual seu objeto) possibilita um campo muitíssimo amplo para a expressão poética, não obstante não se desvincule completamente de um referente exterior. Não é necessário representar as coisas tal como de fato são, mas também como poderiam ser, de modo que a poesia não se restringe a uma única visão possível do seu objeto-modelo. Ao analisar os problemas críticos, Aristóteles nos diz que recaem em erro aqueles que pretendem reprovar o poeta por faltar contra a verdade. Contra estes críticos, deve-se argumentar como o fez Sófocles, dizendo “que representava ele os homens tais como devem ser”. Mesmo nas críticas dirigidas às histórias sobre os deuses, deve-se ter em conta que os poetas representam a opinião comum, e que tais histórias não são necessariamente as verdadeiras, nem as melhores (1460b 31 – 1461a 1).

O vocabulário modal empregado por Aristóteles não é sem propósito. Certamente o Estagirita pretende com ele diferenciar os enunciados poéticos que se caracterizam por serem possíveis e verossímeis de outra classe de enunciados, chamados assertivos ou declarativos, nos quais se dá a verdade ou a falsidade. Com efeito, o filósofo afirma que o exame dos enunciados isentos de juízos veritativos mais compete ao campo da poética, tal como o lemos no tratado *Sobre a interpretação* (17a 1-5):

Ahora bien, no todo enunciado es asertivo, sino <sólo> aquel en que se da la verdad o la falsedad: y no en todos se da, v.g.: la plegaria es un enunciado, pero no es verdadero ni falso. Dejemos, pues, de lado esos otros – ya que su examen es más propio de la retórica o de la poética [...]

Os enunciados poéticos não são nem verdadeiros, nem falsos. A relação da poesia com o real é de verossimilhança e possibilidade, portanto uma relação que não apresenta limites fixos, e, por isso mesmo, uma relação sobre a qual não cabe juízos de verdade ou falsidade. A poética não está submetida a princípios outros que não os artísticos. Sua produção tem em vista, sobretudo, o ser agradável e o alcançar a finalidade própria de cada espécie poética – e é sob este regimento que o poeta executará sua arte. Não cabe aplicar à poética os mesmos critérios de correção adotados em diferentes áreas, tais como, por exemplo, os adotados na política ou em qualquer outra arte (1460b 13-15). As imitações poéticas só serão passíveis de receber juízos estéticos, em favor dos quais serão toleradas representações que, embora não estejam sujeitas aos juízos de verdade e falsidade, se justificam por serem verossímeis e por apresentarem uma perspectiva possível da realidade.

3.1 Poesia e história

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que *poderia* acontecer, quer dizer; o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que *poderiam suceder* (*Poética*, 1451a 36 – 1451b 3. Grifos nossos).

A comparação entre poesia e história ilustra com novas cores o caráter mimético da poesia. A poesia não tem compromisso com o previamente existente. Ela encontra-se no âmbito do possível, daquilo que é plausível de suceder segundo critérios verossímeis e necessários. Narrar o que aconteceu pertence, em maior grau, ao campo da história. A *mímēsis* tem como objeto temático o possível, e não o verdadeiro, caso contrário o poeta em nada diferiria do historiador. Tal como tentamos tematizar acima, Aristóteles parece não descartar inteiramente um poema que narre fatos históricos: ainda que faça uso de acontecimentos reais, nem por isso é menos poeta, pois nada impede que as coisas acontecidas sejam naturalmente necessárias e verossímeis, e nessa medida venha o poeta a utilizá-las. De qualquer modo, esta licença concedida ao poeta não enfraquece a principal lição que a comparação entre história e poesia pretende dar, qual seja, a da superioridade do conteúdo representacional e mimético. Se o que caracteriza a história é a narração de fatos acontecidos, à poesia é mais cabível retratar fatos que poderiam acontecer segundo a verossimilhança. Não é à toa que Aristóteles retoma a crítica à

versificação já apresentada em *Poética* II. Este critério amplamente aceito, que toma a escrita versificada para determinar o que é poesia e quem é poeta, é insuficiente porque incapaz de diferenciar uma obra historiográfica, por exemplo, de uma legitimamente poética. Tal insuficiência repousa justamente na não consideração de seu conteúdo mimético. As obras de Heródoto não deixariam de ser historiografia, ainda que fossem postas em verso. De modo semelhante, graças ao seu conteúdo mimético, as tragédias de Ésquilo não deixariam de ser poesia caso fossem dispostas em prosa.

A quase totalidade das ocorrências da verossimilhança na *Poética* vem acompanhada da noção de *necessidade* (*anagkaïon*)¹², como que correlatas. Isso porque tanto a história quanto a poesia são verossímeis, mas somente na poesia as ações que compõem o trecho estão ligadas de modo necessário. Sobre este ponto, nos esclarece Sousa (1966, p. 126):

A oposição entre poesia e história [...] exprime-se agora pela oposição entre o *acontecido e disperso no tempo* (história) e o *acontecível, ligado por conexão causal* (poesia). “Acontecido e “acontecível” são ambos *verossímeis*; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal, são *necessários*. Quer dizer: pelo lado da verossimilhança, haveria um ponto de contato entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do acontecível excede o do acontecido. [Grifos no original].

A necessidade é o nexos causal entre as ações do enredo poético. Em outras palavras, a necessidade é um princípio de ordem lógica, intrínseco ao enredo do poema, e que cumpre o papel de liame unificador das ações, uma vez que introduz um elemento causal entre elas. Caso não houvesse esta conexão causal e necessária das ações dramatizadas, a poesia não resultaria num todo uno. “Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una” (*Poética*, 1451a 18-19). Por isso erraram os poetas que compuseram “Heracleidas” e “Teseidas”, pois acreditavam compor algo uno quando poetizavam as diversas ações de um único homem, sem que tais ações estivessem necessária e verossimilmente conectadas. Homero, porém, agiu corretamente ao poetizar na *Odisseia*, não toda e qualquer ação efetuada por Ulisses, mas somente aquelas necessariamente conectadas (1451a 19-29). É preciso então que os enredos bem compostos não contenham toda sorte de feitos, e nem comecem e terminem ao acaso, mas, de acordo com o critério da necessidade,

¹² Para os vários sentidos de necessário, veja-se *Metafísica*, V, 5. O tipo de necessidade que, segundo Aristóteles, é preciso ter em conta no enredo poético parece se identificar com o terceiro sentido de necessário elencado no referido capítulo do livro V. Este sentido constitui uma espécie de *pròs hén*, em relação ao qual todos os demais sentidos são subsidiários (cf. esp. V, 5, 1015a 34 ss). Dadas determinadas situações e ações, é forçoso que tais outras se sigam delas, sem que algo diferente possa ocorrer. Essa ligação necessária entre as ações garante a integridade do poema.

contendo princípio, meio e fim ligados por conexão causal, constituam ações unas (1450b 26-34)¹³. Assim, as características que diferenciam história e poesia ganham maior peso. Se os acontecimentos históricos muitas vezes têm seu nexos causal ocultado por motivos de toda sorte, as ações apresentadas nas representações poéticas são conectadas por um nexos necessário, explicitamente claro aos espectadores ou leitores, e que impossibilita que uma única ação seja removida sem que com isso se desarticule e altere o todo¹⁴.

Toda essa caracterização reafirma o caráter austero da arte poética. Por encontrar-se na esfera do possível, a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história. Esta refere-se ao particular, uma vez que relata os fatos que aconteceram. Já aquela, refere-se principalmente ao universal, dado sua dinâmica de representar fatos possíveis. A verossimilhança concede universalidade à poesia. Sobre o que seja esse “referir-se ao universal” próprio da poesia, Aristóteles o define como o “atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (1451b 5-7). A fábula poética representa ações que dizem respeito, não a um indivíduo particular, mas, enquanto ações possíveis e verossímeis, são universais e aplicáveis a indivíduos quaisquer¹⁵.

Muito mais que um paradigma ou uma lei geral da composição poética, o elemento da verossimilhança expressa o caráter dinâmico da *mímēsis*, onde a fabulação é aceitável sem comprometimento absoluto com um dado modelo.

¹³ Ibidem, 1450b 26-34.

¹⁴ Todo o capítulo VIII da *Poética* é consagrado ao tratamento das unidades histórica e poética.

¹⁵ Uma crítica interessante a esta concepção sobre a universalidade da poesia é apresentada por Ross. Consoante o intérprete, “existe um perigo nesta noção de poesia como universal. Facilmente degenera no ponto de vista que a poesia deve apresentar tipos gerais de caráter, libertos dos traços individuais que fazem tanto as pessoas reais como os caracteres fictícios interessantes e agradáveis. A doutrina de Aristóteles foi muitas vezes interpretada deste modo. Mas interpretá-lo assim equivale a pensar o universal como simplesmente aquilo que 'pode ser atribuído a mais que uma coisa' [*De Int.*, 17a 39] e esquecemos que, segundo Aristóteles, o universal é o necessário [*An. Post.*, I, 6]. A história descreve os acontecimentos nos quais a sequência necessária entre causa e efeito é obscurecida por uma série de factores fortuitos” (ROSS, 1987, p. 283). Aparentemente o texto da *Poética* não desautoriza as duas posições. A pertinência de Ross está em trazer à consciência o fato de que Aristóteles não concebe o universal de modo unívoco. Seja como for, a concepção de universal que se adota para esta passagem não interfere nas colocações que fazemos no presente artigo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- _____. *Poética*. Edição bilíngue grego-português. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- _____. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Metafísica*. Trad. italiana de Giovanni Reale; trad. portuguesa de Marcelo Perine. Edição bilíngue grego-português. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- _____. *Sobre la interpretación*. Trad. de Miguel Candel SanMartín. [Edición eletrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS]. Acesso em: 03 de abril de 2013.
- COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2006.
- DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2ª ed., reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação de mestrado. USP, FFLCH, Departamento de Filosofia. São Paulo, 2006.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009. Disponível em: <http://anagnosisufmg.blogspot.com/2009/10/elogio-de-helena-gorgias.html>. Acesso em: 03 de abril de 2013.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *História da literatura grega*. Tradução de Manoel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- PLATÃO. *República*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- ROSS, S. David. *Aristóteles*. Tradução de Luís Filipe B. S. S. Teixeira. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.