

A VALÊNCIA COGNITIVA DA *MÍMESIS* NA POÉTICA DE ARISTÓTELES

MARIA DO CÉU FIALHO

*Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Universidade de Coimbra*

“Ut pictura poesis”. A força determinativa deste preceito da *Ars Poetica* horaciana parece, numa leitura apressada e superficial, basear-se numa antiga herança: a do texto aristotélico em que o Estagirita reflecte sobre o prazer da contemplação da *mímesis* pictórica do mundo animal, para daí partir, por analogia, para a *mímesis* do texto poético.

Este é um juízo típico que configurou uma tradição de leitura – uma leitura que desvirtuou a compreensão da *Poética* e que levou a que *mímesis* fosse sempre equacionada, numa equivalência empobrecedora, a *imitatio*. Para isso contribuíram vários factores, tais como: a própria forma do discurso aristotélico, com o seu registo nitidamente oral. Trata-se de um dos exemplos de *akroamatiká*, de que os seus discípulos tiraram apontamentos para conservar e guardar. São identificáveis as repetições, próprias da exposição oral, que retoma aspectos importantes para prosseguir o desenvolvimento do raciocínio, alguns anacolutos, a disposição expressa de vir a desenvolver aspectos deixados em suspenso que, depois, não são retomados.

O registo das lições aristotélicas, muito provavelmente da responsabilidade de Teofrasto, foi lido, estudado e glosado em escolas heleísticas, já com um pendor classificativo e, por vezes, marcado por artificialismo. São essencialmente essas as obras que Horácio terá conhecido, como, por exemplo, a obra de Neoptólemo de Paros, que retoma a de Aristóteles, mas a esvazia da sua profundidade filosófica. Esta obra perdeu-se e, por isso, não permitiu à posteridade reconstituir a verdadeira trajectória de recepção da *Poética*.

Aristóteles reflectiu mais amplamente sobre o fenómeno de representação estética, centrado na *mímesis* e na natureza do belo, ou sobre os poetas, em tratados perdidos. Neoptólemo de Paros funde as reflexões da *Poética* com a sua sistematização, que engloba, para além do poema, o próprio poeta e assim passa a Horácio um discurso sobre a poesia mais fundamentado na relação típica da retórica entre o *éthos* do orador e as várias fases e regras de composição do discurso.

Como é sabido, a fortuna da *Poética* bifurcou-se. Conhecida em Bizâncio, foi traduzida para árabe no séc. IX e o sábio Avicena escreveu um comentário sobre o texto. No séc. XIII Wilhelm von Moerbeke, um dos poucos sábios ocidentais com conhecimentos de grego, traduz, entre outras obras de Aristóteles, a *Poética*, trazida para Roma no séc. I a.C. e pouco divulgada, com o título *Primus de Aristotelis Arte Poetica Liber*. Ficamos, assim, a saber da existência de um segundo livro, perdido, que, pelo próprio texto da *Poética* se percebe ser dedicado à comédia.

Assim, a “redescoberta” da *Poética*, nos sécs. XV e XVI, (lembre-se a tradução para latim de Giorgio Valla e a tradução para latim do comentário de Averrois) vem condicionada pela atenção expectante, decorrente da leitura de séculos da *Ars Poetica* de Horácio, com as suas regras e preceitos sobre a obra poética, o ‘labor poeticus’ e o poeta. A *Poética* passa, então, a ser lida como um tratado preceptivo. E o seu registo discursivo de oralidade prestava-se a que o leitor erudito nele identificasse potenciais lacunas, fruto de uma transmissão atribulada. Assim, surgem, naturalmente, comentários ou traduções que vão “preenchendo” essas lacunas. É o caso, por exemplo, da obra de Robortello *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), na qual o Humanista introduz emendas ao texto da versão latina de Alessandro de Pazzi (1536), parafraseando a *Ars Poetica* horaciana e introduzindo explicações sobre os géneros de que Aristóteles se não ocupa, como a sátira, o epigrama, a elegia, etc., e, sobretudo da tradução de Castelvetro, para língua vernácula, *Poetica di Aristotile* (1570)¹. O texto supostamente fragmentário é reconstruído com um timbre nor-

¹ BRAY, R. *Formation de la doctrine classique*. Paris: Nizet, 1963. cap. 3.; CORNILLIAT, F.; LANGER, U. Histoire de la poétique au XVI^e siècle. In: BESSIÈRE, J. et al. (Éd.). *Histoires des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 119-162. Ver p. 119 et seq.

mativo que permite a inclusão de princípios e regras para compor uma tragédia, tal como a famosa regra das três unidades. Sobre estes e demais comentadores e tradutores assenta o aristotelismo humanista e neoclássico, chegado a extremos de um código de regras, como na *Pratique du Théâtre*, do Abbé d’Aubignac, no séc. XVII, em França, ou nos ciclos das academias ainda sobreviventes nos inícios do séc. XVIII.

Qual é, afinal, a verdadeira natureza das reflexões aristotélicas? Esta pergunta só encontra resposta adequada se situarmos a *Poética* no seu contexto. E o seu contexto é o do pensamento e interrogações filosóficas do seu autor. A *Poética* decorre, como é por demais sabido, do diálogo crítico de Aristóteles com a Filosofia do seu mestre Platão. Enquanto reequaciona a concepção de mundo e de Ser, de divisão entre sensível e inteligível, Aristóteles concebe Ser e Vida dentro da própria *phýsis*, animada de uma dinâmica teleológica. É neste contexto que a própria acção humana tem de ser entendida. É neste contexto que a *mímesis*, como acção humana e como produto da acção humana, tem de ser reequacionada. Aristóteles subtrai-a ao juízo platónico da pobreza ontológica, por se encontrar três pontos afastada do verdadeiro Ser.

A *mímesis*, como uma acção humana muito peculiar, é merecedora da atenção do filósofo que intenta responder, em todo o seu discurso filosófico, a uma primeira pergunta – o que é a *phýsis*? – e a uma segunda pergunta daí decorrente: quem é o homem? Um *ζῴ(ι)on politikón*, um *ζῴ(ι)on rhetorikón*, dentro da pólis, um *ζῴ(ι)on ethikón*, ainda dentro da pólis, um *ζῴ(ι)on mimetikón*, porque a *mímesis* é acção e a acção humana é interacção, como o mostra na *Ética*, dentro da pólis.

Em conclusão, a natureza da *Poética* aristotélica consiste num discurso didáctico-filosófico, não num tratado preceptivo nem sequer numa obra essencialmente de crítica literária. Assim sendo, a sua leitura compreensiva deve ser feita à luz do contexto do pensamento filosófico de Aristóteles², em especial da sua *Ética*, e em diálogo com o pensamento do

² Veja-se BELFIORE, E. *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 4: “It is time we began to look at the *Poetics* as an integral part of Aristotle’s philosophy as a whole, and as a part of, and response to, the literary and philosophical traditions of a living society”. Nesta linha se situa o artigo de BUARQUE DE HÓLANDA, L. Severo. Poetas e filósofos segundo Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 36-45, 2008. Cruzando *De Anima* com

mestre, Platão. A reabilitação da *Poética* a essa luz muito deve à Hermenêutica do séc. XX, sobretudo a Gadamer e, posteriormente, a Ricoeur.

Tomando a divisão de Barnes³ quanto ao livro I da *Poética* (aquele que, afinal, conhecemos), teremos então: uma secção introdutória, que contém a noção geral artística de *mímesis*; as suas diferentes espécies; o esboço do suposto desenvolvimento da poesia. Segue-se uma segunda parte (principal), dedicada à tragédia, desde a sua definição e anatomia à discussão sobre o enredo (*mýthos*), que Aristóteles entende ser a mais importante das ‘partes’ da tragédia (caps. 7-18). A terceira parte ocupa-se da épica; sucedem-se-lhe – aí, sim, secundariamente, algumas questões sobre crítica literária (cap. 25); finaliza com a discussão sobre os méritos relativos da tragédia e da epopeia.

Será metodologicamente útil que se proceda a uma leitura atenta e crítica do capítulo introdutório (4) em que o Estagirita assume: a) a co-naturalidade da mimese ao homem; b) a existência de diversos tipos de mimese (que, de acordo com a sua peculiaridade e amplitude, exigem opções de tradução diversas); c) a associação mimese-prazer; d) o potencial cognitivo, na natureza humana, desta associação:

Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὐτὰ φυσικά. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παί-

Poética, a autora verifica a presença do mesmo método de escalonamento (mediante a mimese, do animal ao homem, neste segundo tratado), bem como (no primeiro), dos vários tipos de almas e de sensações, que contém potencial cognitivo, de acordo com a alma e a capacidade de associações. Neste sentido, é de lembrar a obra de WEDIN, M. V. *Mind and imagination in Aristotle*. New Haven: Yale University Press, 1988, que sanciona esta perspectiva. O autor, em p. 109 et seq., trabalhando também, sobretudo, *De Anima* III, sublinha a perspectiva aristotélica de que as imagens (*tà phantásmata*) são indispensáveis à atividade de pensamento e que estas decorrem da percepção (de *tà aistheta*), dependendo a atividade de pensamento do corpo, dos órgãos sensitivos e da capacidade de ‘perceber’ concatenadamente. Assim, a experiência de prazer e de dor é apreendida e trabalhada de acordo com o ‘meio-termo perceptual’ em relação ao bem e ao mal (*De Anima* 431a8-11). Buarque de Holanda parte de leitura análoga do *De Anima* para pôr este tratado em diálogo com a *Poética*, de acordo com a metodologia de leitura que a *Poética* verdadeiramente requer: a de um texto filosófico, a situar no contexto de pensamento filosófico do mesmo autor.

³ BARNES, J. Rhetoric and poetics. In: _____ (Ed.). *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 259-285. Ver p. 272-273.

δων ἐστί, καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτα-
 τόν ἐστί καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρῶτας, καὶ τὸ
 χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ
 τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς
 μάλιστα ἠκριβωμένους χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς
 τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου ὅτι μανθάνειν οὐ
 μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐ-
 πὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας
 ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί
 ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχηι προεωρακῶς, οὐχ
 ἦ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν
 ἢ διὰ τοιαύτην τινα ἄλλην αἰτίαν.

*Sobre quantas e quais são as diferenças da imitação, bastarão estas palavras.
 Parecem ter dado origem à poética fundamentalmente duas causas e ambas elas natu-
 rais. Uma é que o imitar, de facto, é conatural ao homem desde a sua infância, e ele
 diferencia-se dos outros animais por ser o mais dado à imitação e por adquirir os seus
 primeiros conhecimentos pela imitação; a outra é que todos colhem prazer com o pro-
 duto da imitação. Prova disto é o que ocorre na prática: é que há seres cujo aspecto, na
 realidade, nos incomoda e no entanto agrada-nos contemplar a sua imagem executada
 com a máxima fidelidade, como sejam as figuras dos animais mais repugnantes e de
 cadáveres. Ora a razão disto está em que aprender agrada de sobremaneira não só aos
 filósofos, mas a todos os homens, de igual modo, ainda que estes participem na apren-
 dizagem em menor escala. Por isso, de facto, comprazem-se ao contemplar as imagens,
 pois contemplando-as aprendem e deduzem o que é cada coisa, por exemplo, que esta
 figura é a de um tal determinado. Quando, porventura, se não viu antes o representado,
 não é o produto da representação que produzirá prazer, mas a sua execução, seja pela
 cor ou por qualquer outra causa do mesmo género.*

É deste famoso passo, do contexto da introdução aristotélica à *Poética*⁴, que parte, mediado ou não, o princípio horaciano da poesia como uma pintura. E esta é uma leitura redutora, já que o passo aristotélico só pode ser entendido num contexto mais amplo: o de uma recuperação da analogia entre a mimese poética e a das artes figurativas (pintura), retomada de Platão em *República X*, para demonstrar, no contexto platónico, o grau de pobreza ontológica do produto dessa mimese. No entanto,

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b2-19.

essa recuperação, que não é ocasional nem gratuita, tem como objectivo, como se verá, proceder a um percurso inverso – o de apresentar, no prazer da contemplação do objecto representado, uma fonte de aprendizagem, construindo uma similitude, no decorrer do texto, com a poesia (tendo em conta a epopeia mas, sobretudo, a tragédia, no livro conservado) – ao mesmo tempo que sugere que a comparação entre mimese visual e poética, sendo útil, não esgota a poética⁵.

Assim como Platão, Aristóteles recorre ao termo em acepções diversas – o que se percebe neste passo introdutório.

O Estagirita reconhece o carácter inato da *mímesis* ao homem – trata-se de um *symphyton* que é motor de aprendizagem desde a infância, propulsionado pelo prazer colhido na imitação-‘reprodução’ de gestos e comportamentos. O homem é, segundo Aristóteles, ‘o maior imitador de todos os animais’ (mas diga-se, de passagem, que este tipo de imitação do animal jovem em relação aos seus progenitores é comum às outras espécies).

O filósofo refere-se a um princípio geral, natural, que fundamenta, simultaneamente, a capacidade para a *poietiké* (τέχνη) e o fascínio que a *poietiké* produz. Se o princípio geral permite equacionar *mímesis* a imitação, a *mímesis* poética sê-lo-á também? Tomando ‘poético’ no sentido lato, etimológico, Aristóteles recorre ao exemplo do animal repugnante, ou do animal morto, que origina repugnância, em comparação com a pintura correspondente, que provoca prazer, pela aprendizagem que a sua contemplação proporciona. Tratar-se-á do mero reconhecimento de que a realidade está fielmente representada? ‘Re-conhecimento’ não constitui uma forma de abertura a novo conhecimento, se for entendido como ‘constatação’. Mas Aristóteles deixa espaço para que os seus discípulos vão mais longe na sua reflexão: existe uma diferença entre o objecto que a realidade ofereceu à vista do pintor e aquilo que ao quadro contém.

O quadro só pode conter uma ‘re-presentação’, isto é, uma nova apresentação da realidade, que se constitui em linguagem sobre algo que é ensinado ou que é apreendido. O ‘re-conhecimento’ não é, assim, mera

⁵ HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1986 p. 124: “The *Poetics* suggests that poetic and visual mimesis can be usefully compared, but it is not committed to the belief that the model of image-making is wholly adequate to explain the work of the poet” (considerações integradas no capítulo IV, “Mimesis”).

constatação mas ‘re-organização cognitiva’ amplificadora, de transposição (*meta-phorá*). O animal morto não é mais o animal morto, mas organiza-se como linguagem sobre algo para além do dito cadáver animal. A prova é que o prazer da contemplação toca mesmo aqueles homens que nunca haviam visto o objecto representado no quadro.

Creio tratar-se de uma alusão em discordância com as perspectivas do fundador da Academia a referência à afirmação de que esse reconhecimento ou a mera contemplação provocam um prazer cognitivo a todos os homens, já que τὸ μανθάνειν constitui um prazer universal, entre os homens, e não diz respeito apenas aos filósofos, ainda que o comum dos mortais o partilhem com estes mais escassamente. De resto, lembra García Yebra⁶ que este pensamento é verbalizado como pórtico da *Metafísica*: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει (“todos os homens desejam por natureza saber”).

Não posso, pois, concordar com Halliwell⁷ quando o autor defende a verificação de um uso mais restritivo do termo em Aristóteles, *Poética*, em relação a Platão: “there is no clear trace in the Poetics of a concern with the possibility of philosophical mimesis”. É precisamente de uma dimensão poético-filosófica que se propõe falar. Atesta-lo-á explicitamente o cap. 9, 1451a36-1451b11, como se verá.

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶι ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶι τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῶι ποίωι τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἄλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

⁶ GARCÍA YEBRA, V. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingue. Madrid: Gredos, 1974, p. 254, n. 57.

⁷ HALLIWELL, 1986, p. 122 et seq.

Ora também resulta claro do que foi exposto que não compete ao poeta dizer o que aconteceu, senão o que poderia acontecer, ou seja, o possível, segundo a verosimilhança ou a necessidade. De facto, o historiador e o poeta não se distinguem por dizer as coisas em verso ou em prosa (pois seria possível pôr em verso a obra de Heródoto, e esta não seria menos história em verso do que em prosa). A diferença reside no facto de um dizer o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. É por esse motivo que a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, é que a poesia diz o universal e a história o particular. O universal é aquilo que ocorre dizer ou fazer a um tipo de homens, de acordo com a verosimilhança ou necessidade – e é isto o que a poesia tende a representar, ainda que dê nomes às personagens; o particular consiste no que Alcibiades fez ou no que lhe sucedeu.

Embora não negue, de todo, dimensão filosófica ao discurso histórico (é ‘menos filosófico’, como se deduz do predicativo da poesia: ‘mais filosófica’), que diz o acontecido, o particular, Aristóteles sublinha esse carácter mais filosófico (φιλοσοφώτερον) do discurso poético pela sua universalidade e potencialidade. É potencial enquanto verosímil. E não é a configuração ou o ritmo que determinam a sua natureza.

De novo nos confrontamos com o poder cognitivo do texto poético, na medida em que ele é de sobremaneira filosófico. Se percorrêsemos a *Poética*, para além destes dois textos em análise, tornar-se-ia óbvio que, ainda que Aristóteles refira outros géneros, a sua especial atenção incide sobre a épica e a *mimesis* dramática, em especial a *mimesis* trágica.

O que ‘pode acontecer’ tem dimensão de universalidade se puder acontecer a cada homem, se pairar como ameaça potencial no horizonte de todos os homens, a cada um, por si só, ou ao tecido colectivo que, para o Grego, outra coisa não é senão o microcosmo da sua pólis. Trata-se da acção humana, no que ela representa de mais típico, mais genuíno, naqueles casos em que, a partir dela, os caracteres se definem. Aristóteles discorre chamando à *Poética* as suas reflexões éticas sobre a acção humana, nomeadamente no livro II de *Ética a Nicómaco*, cap. 1, 1103b13-17:

Οὕτω δὴ καὶ ἐπὶ τῶν ἀρετῶν ἔχει πρᾶττοντες γὰρ τὰ ἐν τοῖς συναλλάγμασι τοῖς πρὸς τοὺς ἀνθρώπους γινόμεθα οἱ μὲν δίκαιοι οἱ δὲ ἄδικοι, πρᾶττοντες δὲ τὰ ἐν τοῖς δεινοῖς καὶ ἐπιζόμενοι φοβεῖσθαι ἢ θαρρεῖν οἱ μὲν ἀνδρεῖοι οἱ δὲ δειλοί.

O mesmo ocorre com as virtudes. É a nossa actuação, em interacção com os demais homens, que nos faz a uns, justos, a outros, injustos; e é a nossa actuação em situações de perigo e a habituação ao medo ou à coragem que fazem de nós a uns corajosos, a outros cobardes.

É essa acção que é objecto da *mimesis* poética, através de *mýthoi*. No caso específico da tragédia, através de *mýthoi* em que a acção leva os que actuam, ficcionalmente, a sofrerem um destino penoso desproporcional à sua culpa, por um engano, um erro de cálculo, *hamartía*, que não é ‘culpa’ (entendimento que prevaleceu por séculos, a partir da tradução do termo como ‘*peccatum*’) e que decorre da peculiaridade do carácter e da natureza de cada um. Da natureza e efeito dessa *hamartía* se ocupará Aristóteles mais adiante, no livro V, cap. 8, 1135b18 et seq. e livro VII, cap. 4, 1148a3.

Logo desde o início da *Ética a Nicómaco* Aristóteles deixa claro que se vai ocupar da acção humana, porquanto “todo o conhecimento e toda a escolha tendem a algum bem [...] a felicidade (*eudaimonía*)”⁸, ainda que cada um a entenda como um fim, em função do qual age, entende-a de modo diverso. Ela é uma *enérgeia* da alma, de acordo com a arte perfeita (*ἀρετὴν τελείαν*). Importa, pois, tratar da *areté*, para se considerar, assim melhor, o referente da *eudaimonía*. Esta é a proposta de Aristóteles, no livro I, 13, 1102a5-6. A natureza da virtude está associada à *práxis*, que ganha sentido pelo seu fim.

A distinção feita no pórtico do livro II equaciona dois tipos de virtudes: a dianoética, incrementada pela aprendizagem – e que, por isso mesmo, exige experiência (*empeiría*) e tempo – e a ética, não dada pela natureza, mas resultante do hábito⁹. Esta implica a vontade, a aplicação e a constante vigilância selectiva ao agir, em função da preservação de um equilíbrio. “A virtude é um hábito selectivo que consiste num meio-termo relativo a nós, determinado pela razão e por aquilo que decidiria um homem prudente. Trata-se de um meio-termo entre dois vícios, um por excesso, outro por defeito”¹⁰:

⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, I, 4, 1095a14-20.

⁹ Este é um jogo etimológico muito caro a Aristóteles, o do carácter/hábito: ἦθος/ἔθος. Veja-se BROADIE, S. *Ethics with Aristotle*. Oxford: University Press, 1991, p. 103-110.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, II, 6, 1106b35-1107a3. Cf. 9, 1109a19: ἡ ἀρετὴ ἡ ἠθικὴ μεσότης (“a virtude moral consiste num meio-termo”).

Ἦστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετικὴ, ἐν μεσότητι οὔσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένην λόγῳ καὶ ὧι ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν. μεσότης δὲ δύο κακῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολὴν τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν.

Ora a virtude é um hábito selectivo que consiste no meio-termo em relação a nós mesmos, determinado pela razão e pela razão por que se decidiria um homem prudente. O meio-termo é-o entre dois vícios – um por excesso, outro por defeito.

Este conceito basilar de meio-termo na acção humana, que implica uma exigência de equilíbrio e escolha constantes, tem de ser tido em conta para compreender em que consiste a *hamartía* no contexto da *Ética*, nos dois passos acima referidos. Os actos danosos podem ou não ser injustos (*adikémata*) dependendo do seu carácter voluntário ou involuntário. Se acaso são sofridos, mais do que cometidos, por estarem sujeitos à intervenção de agentes externos, serão ‘infortúnios’ (*atykhémata*). Todavia, os actos de efeitos danosos, cometidos na ignorância, com boa intenção, mas cujos efeitos imprevistos são lesivos constituem *hamartémata*.

Ora por uma *hamartía*, um equívoco, ainda que se trate de caracteres superiores, encontram aqueles que agem, na tragédia (segundo a *Poética*), a sua queda.

Durante séculos, refira-se de novo, foi mal compreendido este ‘equívoco’, derivada a má compreensão da tradução latina por ‘*peccatum*’ (o que fez entender a tragédia, necessariamente, como um processo de culpa-castigo). O termo não pode ser entendido sem ter em conta a noção de *areté*, como essa capacidade de o homem se manter, agindo criteriosamente, no meio-termo. Trata-se de uma falha peculiar desse meio-termo, inesperada porque não querida e, todavia, decorrente de factores internos ao homem. O termo significa, originariamente, ‘falhar o alvo’ – o ponto central para que tende a acção do arqueiro. Essa falha involuntária decorre de um erro de cálculo, da cegueira ou incapacidade de previsão de quem age. Em suma, pode assumir muitas formas mas traduz, em última análise a limitação estrutural do homem para dominar o âmbito e consequência das suas próprias acções. Chame-se-lhe cegueira trágica, erro trágico (consoante a acção trágica de cada tragédia e a antropro-cosmovisão de cada tragediógrafo) ou designe-se por um conceito mais recente – o de finitude.

E esta é universal e conduz o homem à experiência dos seus limites. Todo o homem se identifica com essa condição.

É precisamente essa universalidade que permite que, ao assistir à representação da *mimesis* trágica, o espectador se identifique com o seu objecto. A ficção contém um potencial idêntico à representação pictórica de que se falou. Ela constitui uma grande metáfora de alguma coisa que não é mais que o tempo humano, o acontecer na vida humana, com as suas consequências inesperadas, nas quais a finitude humana se revela. E esse é o motor das emoções a que Aristóteles se refere, várias vezes, no discurso da Poética: *éleos kai phóbos*: compaixão e temor.

A compaixão implica a identificação de quem vê com aqueles que vê, na sua actuação, sofrendo inesperadamente; o temor denuncia que a ficção do *mýthos* contém uma verdade que ameaça o espectador: potencialmente o que vê pode acontecer-lhe, diz-lhe respeito. Nem todos os homens matam o pai, sem saber, e se casam com sua mãe. O índice de possibilidade de isto acontecer é ínfimo. Mas todos os homens podem ir ao encontro da destruição dos seus planos de vida pensando agir bem e agindo mal, por um erro de cálculo, por uma má apreensão da realidade: cada homem, cada *polítes*, sentado no hemiciclo do teatro ateniense, toda a comunidade de espectadores aí sentados, que, em pleno dia, ao ar livre, aí se avistam mutuamente. E essa é a comunidade de cidadãos que apreende, individual e colectivamente, a mensagem que os toca como potencial ameaça da sua própria humanidade, no contexto do universo em que as suas vidas ganham sentido: a pólis. Aristóteles não o diz, na sua *Poética*: é o leitor ou ouvinte das suas lições quem deve inferir, para lá do texto, o horizonte de um metatexto em que a pólis está presente – e essa não é uma leitura de invenção moderna, mas uma leitura do texto aristotélico, tendo em conta o horizonte de referências pressupostas do autor, dentro de uma forma discursiva que lhe é peculiar¹¹.

¹¹ Não posso, pois, estar de acordo com HALL, E. Is there a *polis* in Aristotle's *Poetics*? In: SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the tragic*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 295-309. A autora defende que Aristóteles dissocia a tragédia do seu contexto de representação e da dimensão social desta, fazendo entender que a sua leitura é tão válida quanto o espectáculo, de cujos elementos não fala com frequência quando se ocupa do significado da tragédia (p. 297). Assim, conclui a autora, Aristóteles opera um divórcio total entre a tragédia e a pólis (p. 304-306).

Essa ficção contém uma verdade poética, que é a do tempo e acção humana, representados no *mýthos* e reconhecidos através das emoções que conduzem a uma depuração cognitiva, a *kátharsis*, que levará, em última análise, à vontade de cultivar uma melhor cidadania, com a consciência colectiva da fragilidade do que é humano e o imperativo daí decorrente de solidariedade e *phrónesis* política.

Também este termo foi, durante séculos, cristianizado, interpretado como purificação, discutido por comentadores, quanto ao seu significado. Hoje vê-se nele o que ele realmente representa: um processo com analogia na medicina, já que o termo pertence ao vocabulário médico: uma expurgação do que entoxica, do que suja o organismo¹². Eu diria, no contexto da *Poética*, do que suja a vista humana.

Um dos muitos aspectos da modernidade da *Poética* de Aristóteles consiste, precisamente, no reconhecimento do potencial cognitivo das emoções desencadeado pelo espectáculo trágico. A Hermenêutica ricœuriana encontrou aqui um rico manancial de reflexão e de diálogo entre Modernidade e Antiguidade. Afinal, ao contemplar o espectáculo, também o espectador opera a sua *mimesis*, de forma mais passiva, ao receber aquilo que vê interpretando-o de acordo com a sua história e as suas vivências. *Tua res agitur*.

Esta *mimesis*-re-presentation inspirou, sem dúvida, modernas teorias sobre a metáfora (*meta-phorá*) e sobre a sua valência ontológica, objecto de reflexão para H. Weinrich¹³, F. Vonessen¹⁴, P. Ricoeur¹⁵.

Reconhece-se hoje que essa realidade para que abre a grande metáfora da arte não é passível de ser dita mas sugerida e cada um dos que apreciam a obra de arte apreende-a de acordo com a sua própria

¹² O termo é usado, na sua primitiva acepção médica, com frequência, pelo autor, na *Geração dos Animais*. BELFIORE, 1992, dedica a parte IV do seu livro à história da interpretação de catarse.

¹³ WEINRICH, H. Semantik der Metapher. *Folia Linguistica*, Berlin, n. 1, p. 3-17, 1967.

¹⁴ VONESSEN, F. Die ontologische Struktur der Metapher. *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Frankfurt am Main, n. 13, p. 397-418, 1959.

¹⁵ RICOEUR, P., sobretudo em *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. O livro foi traduzido para português e publicado com o título *A metáfora viva*. Porto: Rés-edit., 1983, antecedido de um excelente prefácio do filósofo M. Baptista Pereira sobre a tradição do entendimento de metáfora, até à valorização filosófica dada por Ricoeur (p. I-XLV).

história, a sua experiência de vida, que enriquece e alarga, num movimento de apropriação mimética que Ricoeur entende como o terceiro nível da mimese (sendo o primeiro o do autor, o segundo o da-encenação-representação, no teatro).

A reflexão feita sobre a força comunicativa extraordinária e o potencial cognitivo desencadeado pela apropriação do *mythos*, trabalhado como *mimesis* da própria acção humana, que a actualidade redescobre na reflexão aristotélica e, através dela, na arte, é acompanhada pelo desenvolvimento de estudos de Estética, de influência fenomenológica e hermenêutica como a obra já clássica de Mikel Dufrenne¹⁶.

Quero finalizar com uma outra reflexão que diz respeito a uma verificação que marca uma perspectiva e uma metodologia, hoje irreversíveis, quanto ao que diz respeito ao estudo do teatro grego. Penso que, em parte, ela se deve a uma recuperação do verdadeiro sentido da *Poética* – e, mais uma vez, aos estudos de Hermenêutica, bem como a princípios metodológicos estabelecidos pelo Grupo de Constança. Se toda a acção da *mimesis*-re-presentação – contida no mito condensa o tempo e acção humana e diz respeito a todo o homem, essa condição começa por cumprir-se no contexto das representações teatrais do séc. V a.C. em Atenas, no contexto da festa colectiva e da vida da pólis. Todos os cidadãos se sentavam no teatro e assistiam a uma representação que lhes dizia respeito. Como a apreendiam eles? Como se operava neles a mimese de 3º grau¹⁷? Naturalmente, de acordo com a sua própria vivência. E a sua vivência não era a do indivíduo que, isolado, vai ao teatro e degusta o espectáculo de luzes apagadas. O teatro era representado em pleno dia, num foco rodeado por um hemicíclo de espectadores que subia até ao cimo da colina – espectadores que viam o objecto da representação e se viam a eles, mutuamente, dos seus lugares o hemicíclo. *Polítai*, cuja vida e cuja acção só ganhava sentido no cosmos da pólis.

Assim, também o diálogo com Aristóteles ajuda a reforçar esta verificação, que constitui um precioso esclarecimento metodológico na apreciação e interpretação da tragédia composta e representada na Gré-

¹⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'Éxpérience Esthétique*. Paris: PUF, 1967. 2 v.

¹⁷ O conceito é de RICOEUR, P. *Tiempo y narración I*. Trad. do francês *Temps et récit*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995, p. 139-161.

cia Clássica: toda a tragédia é política, no sentido etimológico do termo, porque toda a tragédia re-presenta (*miméisthai*) o tempo humano e a acção de quem a compõe e daqueles para quem é composta: os cidadãos da pólis, que aí encontram, na *hamartía* dos que agem, as *hamartíai* da sua própria cidade com as suas instituições. E isto nos ajudou também um Aristóteles sempre actual a valorizar.

RESUMO

A *Poética* de Aristóteles tem sido objecto de uma leitura desvirtuada ou contaminada com outras leituras (Horácio). Metodologicamente ela deve ser compreendida como um texto filosófico, no contexto do pensamento filosófico de Aristóteles, em conexão estreita com outros tratados que se ocupam da acção humana e da virtude, como a *Ética a Nicómaco*. Por outro lado, é preciso entendê-la como uma reflexão que justifica o distanciamento da *mímesis* em relação à perspectiva de Platão na *República X*. A *mímesis* poética é acção e ‘representação’ que abre, através do mito, no qual as personagens agem, para a percepção da dimensão universal que essa acção contém. A *hamartía* da *Poética* e a queda de quem age pensando fazer bem, mas erra, só pode ser entendida se se tiver em conta a definição de acção e de virtude, como hábito selectivo tendente a preservar a *mesótes*, da *Ética a Nicómaco*. Não é ‘culpa’ (=peccatum), mas uma limitação estrutural em acção. Esta universalidade atinge o espectador, enquanto indivíduo e enquanto cidadão da pólis, despertando o *éleos* (compaixão) e o *phóbos* (temor). O primeiro traduz a proximidade e identificação do espectador com as personagens em acção, o segundo traduz a ameaça que atinge todos os espectadores, por a situação ser potencialmente possível nas vidas de todos. O efeito médico da catarse da alma pressupõe a aprendizagem pelas emoções.

Palavras-chave: Aristóteles. Platão. *Mímesis*. *Mýthos*. Acção. Virtude. *Mesótes*. *Poética*. *Ética a Nicómaco*.

ABSTRACT

Aristotle's *Poetics* has given matter for misreading approaches, some of them contaminated by other poetics (Horace). Methodologically it

must be understood as a philosophical text in the context of Aristotle's philosophical thought and in a close connection with other works that deal with human action and virtue, as the *Nicomachean Ethics*. On the other hand it must be understood as a reflection that justifies the difference of the mimesis concept, when compared with Plato's theory in *Republic X*. According to Aristotle, the poetical mimesis is action and 'representation' which sheds light – by means of the myth, that tells about characters in action – on the universal dimension of this action. The *hamartia* of the *Poetics* and the fall of acting characters who commit errors, when they think they do the best, can only be understood when the definitions of action and of virtue are taken in account as the selective habit of searching for keeping the *mesotes* of the *Nicomachean Ethics*. *Hamartia* is not 'guilt' (=peccatum), but a structural limit in action. This universality concerns each spectator, either as individual or as a citizen in the polis, and provokes *eleos* (compassion) and *phobos* (fear). The first testifies the close proximity and the identification of the spectator with acting characters, the second expresses the threat under which are every spectators, because the dramatic situation can potentially happen in everybody lives. The medical effect of the soul catharsis presupposes learning through emotions.

Key-words: Aristotle. Plato. *Mimesis*. *Mythos*. Action. Virtue. *Mesotes*. *Poetics*. *Nicomachean Ethics*.