



ARISTÓTELES POSTO À PROVA DE PLATÃO OU O CASO *MIMESIS*: A Poética entre alguns teóricos do fim do s. XVI

Teresa Chevrolet
Universidade de Genebra

Resumo: O termo *mimesis*, usado por Aristóteles na *Poética*, foi por muito tempo o tema capital em estética. Primeiramente, usado por Platão como uma qualificação negativa para artes representativas, ganhou crédito e valor com Plotino e, subseqüentemente, na Renascença, com Ficino, que liderou uma defesa crucial das artes miméticas. Para os teóricos italianos da literatura da Renascença, a visão aristotélica da *mimesis* na *Poética*, bastante diferente embora similar à de Platão, apareceu como uma oportunidade de restabelecer os sentidos da palavra para criar uma teoria global da poesia. Usando o *Sofista* de Platão como uma referência emblemática, alguns deles – a saber, Mazzoni, Segni e Tasso – alternando livremente entre Platão e o neoplatonismo e Aristóteles, cuidaram de redefinir a *mimesis* poética colocando a ênfase neoplatônica tanto na *fantasia* quanto na verdade intelectual, abrindo, então, o campo de aceitação de Aristóteles a um domínio mais amplo de critérios.

Palavras chave: *mimesis*, Platão, Aristóteles, neoplatonismo, fantasia

Abstract: The term *mimesis*, used by Aristotle in the *Poetics*, has long been a major issue in aesthetics. First used by Plato, as a negative qualification for representational arts, it gained credit and value with Plotinus and subsequently, with Ficino in the Renaissance, who led to a crucial defense of mimetic arts. For the Italian literary theorists of the Renaissance, Aristotle's view of *mimesis* in the *Poetics*, very different and at the same time very akin to Plato's, appeared as an opportunity to restate the meanings of the word in order to create a global theory of poetry. Using Plato's *Sophist* as an emblematic reference, some of them, namely Mazzoni, Segni and Tasso, freely switching from Plato and Neo-platonism to Aristotle, managed to redefine poetic *mimesis* by putting a neo-platonic emphasis both on *phantasy* and intellectual truth, thus opening Aristotle's acceptations to a wider range of criteria.

Keywords: *mimesis*, Plato, Aristotle, neoplatonism, phantasy

I. A MÍMESIS ENTRE PLATONISMO E NEO-PLATONISMO

Nenhum conceito poético aparece, na Renascença, mais hábil, problemático e controverso que o de *mimesis* (e seu verbo *mimeisthai*) empregado por Aristóteles no capítulo 4 da *Poética*. Como diz Else, Aristóteles preferiu conservar este conceito platônico já complexo “fazendo-o dar um giro de 180° ao invés de forjar um novo

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

conceito” (Else, 1986, p. 74), o que fez com que naturalmente os intérpretes da *Poética* pensassem constantemente este termo à luz das acepções que seu mestre lhe atribuiu. Platão, como sabemos, empregou o conceito de *mimesis* em diversos sentidos e diferentes planos. Como explica Paul Ricoeur, “em Platão [o conceito de *mimesis*] recebe uma extensão ilimitada; ele se aplica a todas as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais e assim aos princípios mesmos das coisas.” (Ricoeur, 1975, p. 54). No *Timeu*, pensamentos e argumentos são *mimesis* dos “movimentos divinos” (47b-c); no *Crátilo*, caracteres de escritura e sílabas articuladas são *mimemata* da essência mesma das coisas (423e-424b); no *Crítias* (107b), “tudo o que nos é dito deve ser sempre *mimesis* e criação de imagens”; ainda podemos dizer que as leis, os governos, o tempo ele mesmo são, de certo modo, *mimesis* (Verdenius, 1962, p. 16-17). Sobre um plano ontológico, o mundo ele mesmo é hierarquizado como uma série de *miméseis* decrescentes: se o real é uma *mimesis* da Idéia noumênica, a fabricação utilitarista dos artesões também o é, e no terceiro degrau, no posto mais baixo da hierarquia, nas artes representativas que incluem a poesia se encontra o desprezível domínio da falsificação.¹ Assim, para Platão, a *mimesis*, chave de um sistema metafísico, de uma poesia ordenada e hierárquica do mundo, encadeia paralelamente, para os imitadores que são os artistas e os poetas, uma invariável desgraça: a *mimesis* dos artistas, tal qual é rejeitada pela *República*, é essencialmente ilusionista e, no melhor dos casos, essencialmente reduplicativa (Somville, 1975, p. 48-49). A arte humana é no seu máximo grau uma imitação-espelho, em todos os sentidos degradante; cópia do real, o qual ela deforma por incapacidade e não por escolha, não permitindo nunca a ascensão, em seus irrisórios rascunhos à plenitude luminosa dos originais²: “são aparências e não realidades, diz Platão na *República*, a matéria dos poemas” (X, 598a); e mais longe, “a pintura e a mimética realizam em suas obras uma existência afastada da realidade” (X, 603a). Imitadores de

¹ Segundo o célebre exemplo platônico, o artesão da Cama-Idéia ou Modelo é Deus; o segundo “feitor de camas” é o artesão que fabrica materialmente a cama, mas também, mais geralmente a Natureza, que “produz tudo sem exceção: o que surge da terra, todos os animais e inclusive ele mesmo são obras...”; o terceiro será o pintor, que imitará os produtos da Natureza ou do artesão para reproduzi-los: “um pintor, um feitor de camas, um Deus, eis as três proposições para fabricação de três espécies de camas” (Platão, *Rép.*, X, 596-97).

² Como explica G. Sörböm, mesmo se as obras de arte, em Platão, pudessem “idealizar” o real (*Rep* 472d), elas não representariam jamais as Idéias platônicas; isto porque os *mimemata* produzidos pelo pintor apenas podem ser percebidos pelos sentidos (Sörböm, 1966, p. 133, 143).

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

imitações, poetas e artistas, condenados a imitar somente uma Natureza tão imperfeita quanto sensível, estagnam-se então irremediavelmente “na ilusão, na confusão e na irracionalidade” (Havelock, 1963, p. 25), incapazes de atingir através de sua arte o caráter hierático dos Modelos.³ Privada da verdade, a arte acaba também sendo, para Platão, privada da Beleza.

Entretanto, tais esquemas tão redutores para a arte são em parte ultrapassados pelo “retorno neo-platônico” operado por Plotino a partir do século III de nossa era. Para Plotino, e isso é uma novidade, “a ascese espiritual pode ser realizada a partir da contemplação das obras de arte” (Chastel, 1954, p. 64). Com certeza, esta abertura é prudente; o filósofo, na sua 5^ª *Eneida* (8, 12) se servia da escultura como de uma metáfora, um *análogon* para dar a entender o que poderia significar *contemplar os inteligíveis*; mas, através desse gesto, ele oferecia à posteridade uma idéia notável: a convicção de que o artista pode realizar plenamente na pedra um *eidós* presente em seu espírito tomado emprestado dos modelos ideais. Além disso, Plotino, guiado por sua estima pelo homem, considera este como a essência e a beleza suprema do universo. Reunindo esses parâmetros, “Plotino, diz, Halliwell, vem a configurar a *mimesis* artística em termos bem superiores que os da conformidade às aparências, convertendo-a em um movimento em direção ao alto e aos princípios formadores, os *logoi*, que sustentam o mundo dos simples fenômenos” (Halliwell, 2002, p. 318). Leitor de Plotino, Marsilio Ficino também guiado pelo humanismo hiperbólico do *Corpus hermeticum*, deriva a beleza da capacidade criativa do homem, sendo ela mesma agente no modo da criação divina (Ficino, 1576, p.309); ele retoma a idéia plotiniana de que as artes: pintura, escultura, música, arquitetura não se limitam a imitar o que vêem, mas remontam através de uma causalidade matemática por elas compartilhadas com os princípios dos quais deriva a Natureza (Plotino, 1991, p.136; Chatel, 1954, p.67). Pela ação conjugada de sua visão “mimética” e sua vontade, o *humanus artifex* de Ficino chega assim a capturar e se apropriar das idéias racionais, os númenos, a parte divina das coisas: « *videndo replicat formas intus, volendo eas explicat extra, videndo respicit verum [...] volendo attingit bonum* » (Ficino, 1576, p. 108). Assim, elevando a um considerável estatuto a potência criativa do homem, Ficino inverte *de facto* a

³ J.-P. Vernant ressalta que a imitação do pintor é sempre imitação da cama visível produzida pelo artesão e nunca da Idéia ou essência da Cama (Vernant, p. 140).

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

perspectiva axiológica na qual se inscrevia para Platão a arte e a poesia, provocando um verdadeiro “golpe de estado no interior do platonismo” (Chastel, 1975, p. 66).

Sendo assim, o Platão neo-platonizado da Renascença é um Platão a partir de agora favorável às artes da imitação. Ligado a isto, o termo *mimesis* passa a abarcar a partir de então uma *positividade*; dito de outro modo, parece-nos que a partir de então é possível conceber uma *mimesis* que esteja de acordo com a verdade dos Modelos supra-sensíveis, um tipo de *mimesis* do intelecto, sustentado pela força irrepreensível do *furor*. Provavelmente esta *mimesis* foi inspirada por Plotino, como mais tarde o foi por Ficino, pelo caso-limite imaginado no *Banquete* de Platão (212a) no qual o poeta, capacitado por sua sede de amor a contemplar realmente a Beleza com os olhos do espírito, não expressará em seus versos imitações ou “simulacros de virtude”, mas mais diretamente a “virtude autêntica” ela mesma (Bundy, 1927, p. 26). A hermenêutica ficiniana— e particularmente sua vulgarização em idealismo plotiniano— eleva consequentemente a imitação a altíssimas performances; temos como prova a teoria da « *imitatio duplex* », desenvolvida em sua célebre carta à Pellegrino Agli intitulada « *De divino furore* », que reabilita os verdadeiros poetas do descrédito platônico, distinguindo-os dos simples “imitadores humanos”; como a música, *mimesis* da “harmonia celeste”, a poesia é, além disso, portadora dos “sentidos oraculares os mais profundos”, que fornecem ao “espírito um alimento de extrema doçura para que ele possa se encontrar *apto a aceder à divindade*” (Ficino, 1576, p. 614). Em Ficino, tudo leva a crer que o homem, sem abandonar seus sentidos e sua individualidade criadora— sua *alma*, hipóstase da *Alma do mundo*— detém o precioso poder de imitar as Idéias. Assim, uma passagem da Teologia platônica (XIII, 3), reconhecendo os talentos inauditos dos artistas, cede-lhes uma permissão inesperada de requalificar a arte: “As artes humanas fabricam por elas mesmas tudo que a Natureza cria, como se não fossemos escravos da natureza, mas seus êmulos! Zeuxis pintou uvas com uma tão elevada maestria que elas atraíam os pássaros. Em uma palavra, o homem *imita* todas as obras da Natureza divina e executa, corrige e melhora as obras da Natureza inferior” (Ficino, 1576, p.295). O artista e a Natureza sensível rivalizam então no que diz respeito ao talento: « *quasi non servi simus naturae, sed aemuli* ». Assim sendo, a *mimesis* depreciada por Platão ganha outra figura: o artista não é o imitador de realidades ilusórias, o imitador de imitações

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

triplamente afastadas do modelo, mas como a Natureza ela mesma, é o imitador das Idéias das quais se aproxima de modo vertiginoso, corrigindo no percurso a imperfeição das cópias sensíveis. Onde Platão instituiu a busca pela verdade numa confrontação entre o sensível e a idealidade, em que os simulacros humanos ficavam excluídos e rebaixados no domínio do não essencial, Ficino introduz um face-à-face absolutamente novo entre a Idéia e o simulacro artístico, o que o livro X da *República* e o *Sofista* chamam de “*ídolo*”, instaurando assim a legitimação da *mimesis* a partir das práticas artísticas, capazes a partir de então de revelar em todas as coisas as cintilações fugazes da Idéia.⁴ É esta “nova *mimesis*” que se propaga imediatamente no neo-platonismo do séc. XVI. Como Plotino e o próprio Ficino, o filósofo renascentista Melanchthon considera que a Idéia de Platão é “análoga a imagem incomparavelmente bela do corpo humano que se encontra encerrada no espírito de Apeles” (Panofsky, 1983, p. 22). A alusão ao pintor grego não é anódina: a arte e a poesia atingiram enfim uma função de mediação em relação ao ser, a *mimesis* passando a se inscrever num acordo de natureza eidética que corrige e, no melhor dos casos, afasta a natureza aleatória do sensível.

Tal potência anagógica da arte e em particular da poesia, é magistralmente expressa, nas *Lições na Academia Florentina* de 1573, pelo poeta neo-platônico Agnolo Segni, que declara explicitamente a superioridade absoluta das obras de arte da Natureza, invertendo pura e simplesmente os termos 2 e 3 do célebre platonismo das três camas: “Eu digo, afirma Agnolo Segni, que quando o poeta contempla a Idéia mesma da força ou da beleza, e que de modo geral, ele eleva o espírito às Idéias das coisas e as imita em suas fábulas, *então a poesia não é a terceira, mas a segunda depois da verdade das coisas divinas às quais ela torna seu ídolo semelhante*. Neste caso, o que diz o poeta, estando de acordo com a Idéia, é de certo modo a Idéia das coisas em vista destas últimas e seu perfeito exemplar” (Segni, 1972, p. 41). Não seria possível ser mais claro: uma concepção como esta faz uma reviravolta radical no platonismo ortodoxo, autorizando a idéia de que a poesia é um vetor gnosiológico absoluto capaz de “visar à essência” (Vernant, 1975, p. 140). De fato, ela introduz a poesia na teoria das

⁴ Na Teologia platônica (IX, 6), Ficino diz por exemplo que existe “menos distância entre o cavalo figurado e a idéia de cavalo do que entre cavalo real e idéia de cavalo”. (Chastel, 1954, p. 65). Alguns intérpretes modernos, como A. Ruge em 1832, acreditaram encontrar esta idéia no próprio Platão (Sörböm, 1966, p. 133).

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

idéias, apresentando-a como participante da verdade. O mesmo julgamento aparece no diálogo *Il Figino overo del fine della pittura*, de Gregorio Comanini, de 1591; comentando a passagem das “três rédias de cavalo” que segue a teoria das “três camas” no livro X da *República*; o teórico explica que o objeto dessa terceira arte, a arte da imitação própria ao poeta e ao artista, efetivamente chamado de *ídolo*, não é o resultado de uma lastimável deficiência humana mas “tem sua origem no artifício do homem, em sua imaginação e em seu intelecto por intermédio de sua vontade e sua escolha” (Comanini, 1962, p. 251). É, portanto, o artista quem agora determina o afastamento entre sua obra e o modelo, quem escolhe deformar e mesmo reformar o que ele propõe descrever. Exaltando o valor heurístico dessas potências da alma —vontade, escolha, imaginação, intelecto—, Comanini abala a demonstração platônica que fazia da imitação pictural uma simples imitação especular das coisas e renega a posição “aviltante” na qual Platão colocou esta “arte de imitação”: “Platão, através dessa asserção que deseja que o imitador produza uma coisa triplamente afastada da realidade, degrada a pintura e a poesia como duas artes cujas obras seriam imitações não da verdade, mas das imagens aparentes [...]; e eu sei que vós Figino, vós sois tão sábio nessas matérias e amante tão ardoroso de pintura, que, vós não podeis sofrer impassivelmente esses impropérios”. (Comanini, 1962, p. 250-51). Assim, entre outros, Melanchthon, Comanini e Segni atestam o crédito que a Renascença, pela mediação ficiniana, oferece a partir de agora aos artistas; contra os “impropérios” de Platão, a *mimesis*, melhor nomeada de *idolopoiese* no livro X da *República* e no *Sofista*, se entroniza na mentalidade do século, não mais reprovada, mas adulada como um privilégio inalienável do artista e do poeta, a partir de agora exaltados como pintores das essências.

II. *MÍMESIS* DE ARISTÓTELES, *MÍMESIS* DE PLATÃO

As concepções poéticas do século XVI, familiares de Platão e das perspectivas artísticas abertas pelo neo-platonismo são, no entanto, literalmente abaladas pela chegada da *Poética* através da imprensa italiana e principalmente pela difusão de seus comentários a partir de 1548. Agora, ligada ao *verossímil*, como estivera ligada ao *falso* em Platão e à *verdade* no neo-platonismo, a *mimesis* aristotélica não podia ser

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

compreendida pelos estudiosos de poética⁵ fora da referência a esses sistemas; além disso, o verossímil, sua ferramenta-chave, impunha um problema de posicionamento epistemológico (relativamente à *ciência* ou a *opinião*) e psicológico (relativamente ao *sensus*, a *ratio* ou a *phantasia*).

Aristóteles propunha uma *mimesis* bastante afastada daquela de seu mestre, drasticamente redimensionada medindo-se pela representação literária; certamente, Platão também falava, no livro III da *República*, dos modos literários da *mimesis* distinguindo o *narrativo*, o *dramático* e o *misto*; mas os estudiosos de poética da Renascença, preocupados em apresentar todas as implicações filosóficas desse conceito, se recusaram a se ater a essas poucas distinções. Eles perceberam, por exemplo, que a *mimesis*, na sua potência heurística e cognitiva (todo saber segundo Aristóteles começa pela *mimesis*) era capaz, num certo sentido, de se acoplar àquela que haviam inaugurado as *Enéadas*: na *Poética*, a imitação “tendência natural do homem” (Aristóteles, 1990, p.88), poderia permitir a este último conhecer e agir sobre a Natureza, assim como criar representações por conta própria. Aliás, impondo a idéia de verossímil, a *Poética* proclamava solenemente a habilidade da poesia em apreender o “universal” (*to katholou*)⁶, enquanto o realismo histórico, expondo os fatos verdadeiros, atingia no máximo os particulares. Seria a *mimesis*, então, também uma disposição à *filosofia*? Assim, alguns estudiosos de poética como Fracastor em suas *Naugerius*, lendo *platonico more* os qualificativos aristotélicos de *philosophôteron kai spoudaioteron* (1451b) tomaram os “universais” aristotélicos pelas Idéias de Platão, fornecendo com isso uma imagem ao mesmo tempo híbrida e englobante da imitação poética.⁷ Certamente, ao falar dos “universais”, Aristóteles compreendia condensação e generalidade, “abstração da vida humana de tudo que é acidental” (Butcher, 1951, p. 163), de modo algum superioridade hierárquica; os neo-platônicos, no entanto, concebiam a Idéia como um paradigma, um absoluto, uma realidade ontológica superior. A diferença era relevante, mas a analogia importante de ser levada em consideração, pois, para esses estudiosos⁸ impregnados de um tipo de comunhão

⁵ Poéticiens (N. do T.)

⁶ Ch. IX, 1451b; Magnien, como Dupont-Roc et Lallot, traduz por “o geral”; mas os estudiosos de poética representam isto por “o universal”, o que força a noção com uma conotação metafísica.

⁷ Para outros exemplos desta interpretação cf. Chevrolet, 2007, p.326-28.

⁸ Poéticiens (N. do T.)

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

teórica, ambas as partes acabavam por compreender a arte como um domínio à parte no que ela realiza de reformulação e de reestruturação do real e isto já era garantia de um possível pacto entre a *mimesis* de Aristóteles e a *idolopoiese* ornamentada de Ficino. Além disso, se para Aristóteles, imitar nos levava a “construir estruturas” (Else, 1986, p. 75), a opor o acaso do real à coerência e organização estrutural da obra de arte, tornada verossímil ao mesmo tempo pela sua semelhança aos modelos e por seu funcionamento autônomo, como um admirável *zoon*, esta era também, oportunamente, a visão ficiniana da arte, baseada sobre uma matemática intrínseca em perfeita coerência com a dos númenos. Nada de surpreendente se os estudiosos, preocupados em compreender Aristóteles, recorreram ao neo-platonismo para tentar uma reformulação sintética das artes da imitação. Assim, a *mimesis* torna-se uma noção polarizada, ambivalente, capaz de todos os compromissos (Chevrolet, 2007, p. 351-80), particularmente no que concerne a suas relações com a verdade e com a ficção.

Em uma ponta, fazendo habilmente convergir o Platão da *República* com o Aristóteles da *Poética* na assunção geral de que “toda arte é *mimesis*”, os estudiosos de poética determinaram para a poesia uma posição sem nenhuma possível relação com o verdadeiro, e, abusando da noção novamente em voga de verossímil, assujeitaram-na peremptoriamente à categoria lógica do *falso*, do *inventado*, do *fabuloso*, pretendendo inscrever esta categoria entre os processos de inferência lógica ou das disposições de espírito, chamando o primeiro de *sofística* e o segundo de *phantasia* segundo um léxico abertamente platônico. Mas essa perspectiva comportava um risco inadmissível: o de proscrever uma plêiade de escritores maiores (Lucano, Aratos, Dante, Petrarca, Pontano) do estatuto de poetas, o que Aristóteles fez outrora através de um decreto inverso com Heródoto e Empédocles. Do outro lado, alguns intérpretes, nostálgicos do neo-platonismo, submeteram a *mimesis* e o verossímil a uma reavaliação eclética tentando fazer convergir simultaneamente a obrigação de ficcionalidade promulgada pela *Poética* e a fé no valor fundamentalmente “*alethéico*” da poesia, baseada no primado do *furor poeticus*, mas também nas teorias da alegoria utilizadas outrora para inocentar a poesia pagã da mentira. Tal fora, de fato, a posição do neo-platônico Proclo, figura familiar dos poetas renascentistas, que pretendia, em seu *Comentário sobre a*

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

República, reconciliar poesia e filosofia e mostrar a afinidade profunda entre Platão e Homero (Halliwell, 2002, p. 323-34).

Esta atitude dupla (afirmar o lado fabulista da poesia e mudar seu fundamento filosófico) é patente em inúmeros estudiosos de poética, que fizeram de sua indecisão fundamental a matéria de dissertações proteiformes. Na *Difesa della Commedia di Dante*, de 1578, Jacopo Mazzoni, por exemplo, mobiliza todos os *loci*, platônicos ou aristotélicos, que fazem da poesia uma arte de ficção; mas num mesmo gesto amarra com fortes laços os vínculos originários desta com a verdade: Platão, na *República* e nas *Leis*, defende, diz ele, “este tipo de poesia que especula sobre os Deuses conforme o verdadeiro, e Aristóteles ele mesmo autoriza ocasionalmente os poetas a falar de fatos realmente acontecidos sem que isto prejudique o preceito geral do verossímil (Mazzoni, 1982, p. 62). Além disso, o estudioso se esforça para mostrar que o parentesco da poesia com a *sofística* não implica de modo algum que se faça dela uma arte fundada na impostura: historicamente, diz ele, a *sofística* era primitivamente um discurso de verdadeiros filósofos que expressavam obliquamente a verdade. Segni, por sua vez, familiar de Proclo, seduzido pelo caráter divino da inspiração poética, se aventura a definir a poesia como “uma imitação das coisas humanas e divinas, feita por um discurso fabuloso, em verso, seguindo o furor divino com o intuito de purgar as almas de seus afetos” (Segni, 1972, p. 93). Aliada ao *furor*, capaz de abarcar as realidades divinas, voltada para o bem social oferecido pela *catharsis*, a *mimesis* consome aos mais heterodoxos eruditos para assegurar sua completude e universalidade.

Através de tais discursos de comprometimento, de um ecletismo impressionante, esses estudiosos esperavam por em causa a estreiteza dogmática da *Poética*, incapaz de açambarcar as especificidades genéricas das literaturas vernáculas e particularmente a *Divina Comédia*, o *Canzoniere* de Petrarca, *O Orlando furioso* e *A Jérusalem libertada*, obras que não se explicavam sempre pelo “verossímil” no senso estrito em que Aristóteles o compreendeu. Com efeito, cada uma dessas obras comportava elementos de veracidade ou ao contrário de um maravilhoso desenfreado que impunham dificuldades em submetê-las às leis de Aristóteles: o além-túmulo do Inferno dantesco difícil a ser recolocado em questão por um cristão, não era ele mais uma construção *alethéica*, um sonho profético do que uma ficção? Também, o amor

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

pessoal de Petrarca, não era ele mais “autobiográfico” do que fictício? E o que dizer, então, da Primeira Cruzada de Tasso, puramente “factual”? Estes autores transgrediam gravemente o imperativo ficcional de Aristóteles. Inversamente, a literatura vernacular, seguindo a imagem de inúmeros exemplos antigos, estava repleta de situações julgadas inverossímeis uma vez que se valia de um maravilhoso exacerbado: a viagem de Astolfo à lua, a figura do hipogrifo ou dos sortilégios de Armidas, capazes de burlar a regra aristotélica.⁹ Na verdade, a literatura italiana era o ponto de encontro de uma considerável *varietas*, que ultrapassava largamente a restrita poética que Aristóteles propunha aos poetas. Para a maior parte desses estudiosos, que sonhavam com uma chave universal de leitura das obras, tratava-se então de certo modo de “reinventar” o conceito de mimesis adaptando-o não apenas à poesia toscana, mas também à poesia a ser feita, recusando desde o princípio o apego à uniformidade objetual e à taxinomia modal propostas por Aristóteles e se dispondo ao contrário a valorizar todo um jogo infinitamente complexo de critérios.

III. A MÍMESIS DE ARISTÓTELES À PROVA DO NEO-PLATONISMO

Não é, portanto por acaso que os estudiosos de poética não prescindem de Platão em suas análises sobre Aristóteles. Na segunda metade do século XVI, o neo-platônico Agnolo Segni aparece como o grande conciliador entre a *mimesis* platônica e a aristotélica. Se seu contemporâneo Francesco Patrizi declarava guerra contra Aristóteles especialmente no tocante à *mimesis*, Segni, aristotélico convicto, obrigava-se a encontrar soluções mais comprometidas. Para ele, Platão e Aristóteles falavam a mesma língua: “Aristóteles não investiga nem diz em nenhum lugar o que é a imitação; ele se serve apenas desse nome como foi pronunciado pelo seu preceptor” (Segni, 1972, p. 24). Apressado em precisar a imprecisão, Segni relaciona então a *mimesis* aristotélica a “fabricação de ídolos”, à *idolopoiese* ou “fabricação de imagens” tal qual é definida no *Sofista* (235-36) ou na *República* (X, 599a-b). Assim, a imitação é colocada, como em Platão, numa relação dinâmica com “a coisa verdadeira, o exemplar ao qual o ídolo é

⁹ É verdade que Aristóteles reconhece (Poética, 25) o direito de falar de ficções que parecem “irracionais” (*álogas*). Mas no momento que essas ficções são asseguradas pela *tradição*, como a mitologia ou a tipografia infernal, elas passam a ser consideradas verossímeis.

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

semelhante”, relação em que, como sabemos, a *Poética* pouco se interessa.¹⁰ A *mimesis* aristotélica é assim introduzida tacitamente no vasto complexo da metafísica platônica fundada sobre a relação fundamental entre o ídolo e o modelo. Mas, empregando a palavra “ídolo” ao invés de se contentar com termos como « *rassomiglianza* » ou « *imitazione* », Segni, de um lado, consente com a implicação metafísica sugerida pela tradução ficiniana da palavra *eidolôn*, e por outro lado parece conceder ao poeta algo mais do que a simples obediência ao modelo: enquanto a palavra *mimesis* (*imitatio*, *imitazione*) um tanto inerte, insiste sobre o resultado da reduplicação, há na palavra *ídolo*, certamente mais que na palavra grega *eidolôn*, algo como um acréscimo criativo, uma qualidade dinâmica que força a empreitada imitativa em direção a uma idéia de trabalho, de formação, de criação ou mesmo indiretamente, de símbolo.

Esta idéia se confirma se sabemos que o *Sofista* deixa ao artista a escolha do seu modo imitativo, o que permite aos estudiosos de poética ultrapassar o dilema ficcionalidade/verdade e alargar a acepção aristotélica. Neste diálogo, Platão reconhecia, com efeito, dois tipos de imitação: “a arte da cópia [*eikastikèn*] e a arte do simulacro [*phantastikèn*]” (236c). A *mimesis icástica* — de *eikona*, as imagens — é utilizada pelo pintor quando ele representa o real de modo mais justo; em contrapartida, a *mimesis fantástica* — de *phantasmata*, as aparências — é utilizada pelo artista que “corrige”, e mesmo falsifica, a reprodução a partir de efeitos de ótica; é esta também, mas desta vez no campo da fala, que emprega o sofista “mágico”, cuja arte discursiva opera sobre as aparências da verdade. Platão reconhece então a *imaginação* como restituição do verdadeiro (“imaginação” significa aqui produção de imagens, *eikasia*) e a *phantasia*, ao contrário (a esta noção se acopla a *opinião* ou o *discurso*, ambas atividades do “sofista”) como uma imaginação falaciosa (Bundy, 1927, pp. 29-30 ; Allen, 1989, p. 118). O sofista será nesse sentido o contrário do verdadeiro filósofo e do verdadeiro artista que visariam à expressão das coisas em sua verdade. Uma tal distinção permite oportunamente a Segni partir ao meio a noção aristotélica de *verossímil* e fazê-la deslizar no edifício mimético do *Sofista*. De um lado, ídolo verdadeiro, *homoiôma tou ontos* : tal seria o caso do Evangelho cujas imagens são

¹⁰ “... e não devemos nunca considerar o *eidolôn* só, mas sempre passar ao exemplo da coisa verdadeira” (Segni, 1972, pp. 24-25).

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

necessariamente *alethéicas* (versão cristã dos ditirambos de Aristóteles); de outro lado, ídolo falso, como é o caso das fábulas de Boccaccio ou de Luciano, literatura de *ficção*. Uma verdadeira, outra verossímil. Ora, continua o estudioso, citando em uníssono a *República* e a *Poética*, o ídolo verdadeiro não é poesia: “é o próprio da história ou de outra ciência”, pois a poesia não opera segundo os processos do intelecto, mas seguindo o *sensus* e a *phantasia*, especificidades da imitação. O famoso remo submerso na água da *República* (602c), exemplo absoluto da ilusão sensorial é uma ilusão que “nos faz dizer frequentemente o contrário da verdade” (Segni, 1972, p. 71), contra a razão e o intelecto capazes de retificar através do estabelecimento de verdades virtuais (medidas, Algarismos, comprimento, peso) a exata identidade dos objetos. Aristóteles e Platão são formais e coincidem sobre este ponto: a *mimesis* (afastada da veridicidade pela *Poética* e do julgamento dos Guardiões-filósofos pela *República*) é o reino privilegiado da *phantasia* e do *sensus*. Mas, e aqui temos uma novidade, a poesia, amiga dos simulacros e dos “ídolos”, arte de imitação deformadora por excelência, passa a ser exaltada como uma força criativa, dinâmica, capaz de reabilitar, apesar de Platão, os prazeres da opinião e as potências irracionais da alma; “[a poesia] deixa a razão de lado e se volta inteiramente em direção aos sentidos como em direção ao que concerne a ilusão; e é com os sentidos que ela negocia” (Segni, 1972, p. 74). E ele acrescenta: “a imitação poética que forja as fábulas e as coisas semelhantes ao verdadeiro, a quem elas parecem ser verdadeiras? Não ao intelecto; mas é a fantasia que as aceita como verdadeiras e que goza das invenções dos poetas”¹¹

No entanto tal valorização da ilusão e da ficção não salva Petrarca, seus sentimentos verdadeiros e seu lirismo não forjado. Para resolver este problema, que é explicitamente o propósito de seus *Lezioni*, o estudioso deverá revitalizar a *mimesis* aristotélica a partir de seu contexto mais amplo, o da *mimesis* universal, ou seja, das formulações alargadas que constituem o feito do platonismo. Habilmente, Segni vai, assim, dividir ao meio a noção “global” de *mimesis* em dois componentes essenciais, a *orazione* e a *azione*, a primeira concernindo o discurso, os *verba*, a segunda concernindo as coisas, ou mais precisamente as ações, as *praxeis*, no sentido que os concebia

¹¹ Segni deixa todavia uma possibilidade “neo-platônica” para a imitação intelectual; “Eu não quero dizer que este intelecto não se relacione de modo algum com a imitação: [...] a imitação é muito ampla[...]; podemos dizer que cada coisa imita exceto Deus, pois toda criatura é imagem do Criador...” (Segni, 1972, 72).

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

Aristóteles. Um poeta, diz ele, sempre produz *orazione* falsa; as palavras, as imagens, os conceitos são imitações das coisas assim como Platão afirma no *Crátilo*. Se toda arte se exprime como uma *idolopoièse*, uma fabricação de simulacros é primeiramente em função da linguagem; o falar poético é, essencialmente, esta expressão fabulosa (de *for, fari*, falar); equivale a «*favoleggiare*», a fabular, usar o simulacro; é então um ídolo. Tal é, diz ele, a mensagem essencial do Platão da *República*, para quem a poesia não é outra coisa que «*facimento d'idoli con l'orazione*», um “dizer falso”, uma fabricação de ídolos pelo discurso. (Segni, 1972, p. 29). Porém, não é tanto por este tipo de mimesis que a *Poética* se interessa; a formulação de Aristóteles, segundo Segni é muito mais que uma mimesis de linguagem. Se ela supõe, na sua formulação extensiva, a exigência de uma enunciação fabulista, que é o próprio de todo discurso-imagem-das-coisas, ela postula igualmente em sua forma mais “restrita”, que esses *enunciados* sejam “ações humanas”, agenciadas de tal modo que possamos acreditá-las imitações da vida ordinária, da realidade dos homens: tal é a imitação *verossímil*, produtora de *como se*, de “fazer –de-conta”, de acontecimentos que “poderiam ser”. Ora, para chegar a esta ilusão, não é suficiente imitar simplesmente *uma* ação; é preciso uma série de ações interligadas por uma lógica própria, por uma necessidade ficcional. Assim apreendida, a *mimesis* aristotélica não implicará somente numa *mimesis* “oratória”; **é pelo que Ricoeur chama de “mise en intrigue¹²” (Ricoeur, 1983, p. 66-104) ou seja, pela instauração de um causalismo das ações que a mimesis produzirá o poema.** Ela será não apenas *idolopoièse* pela linguagem, mas também tessitura de *ações* miméticas, *dramatopoièse*: Aristóteles a chama precisamente de *mimesis praxeôs*, que exige e comanda que suas proposições poéticas representem e encadeiem as “ações humanas” numa temporalidade reinventada que imita a da vida ela mesma. Eis o que, segundo Segni, Aristóteles entende por *azione falsa* e eis o que o distingue de Platão cuja *mimesis* é uma *orazione falsa*. A *mimesis* de Aristóteles aparece assim para Segni como um duplo no plano das ações da de Platão. Petrarca, escritor de “*orazione falsa*” e não de “*azione falsa*” uma vez que seu amor por Laura é verdadeiro, mantém mesmo assim o nome de poeta, visto que pelo discurso “podemos imitar outra coisa que as ações”, sejam estas pensamentos, costumes ou conceitos inclusive na primeira pessoa (Segni, 1972, pp. 95-96).

¹² Jogo dramático (N. do T.)

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

No entanto, outros estudiosos encontraram outras vias para estabelecer tal “concordia diferencial” entre a *mimesis* de Platão e a de Aristóteles. As distinções do *Sofista*, como vimos, apresentavam a vantagem de articular a noção de imitação acoplada a uma fidelidade numêmica e/ou fenomênica (a icasticidade) e a subjetividade artística da representação (a *phantasia*), fundando a partir daí a possibilidade de uma preciosa conexão entre uma *mimesis* “intelectual”/realista de tipo ficiniano e a *mimesis* aristotélica, fundamentalmente “imaginativa” e centrada sobre a exigência do forjado e do fabuloso. Dito de outro modo, o *Sofista* prometia uma possibilidade de acordo entre neo-platonismo e aristotelismo. Em sua análise também bastante eclética, Jacobo Mazzoni, distingue de acordo com a *República*, as artes imitativas das *arti utenti* (como a arquitetura que visa à *idea* de um edifício) e das *arti operanti* (que visam, como a arte do pedreiro, a realização concreta, a *opera*) ; a poesia, como a pintura, seriam as *arti imitatrici*, que visam o *ídolo* como tal, tomado nele mesmo sem nenhuma outra finalidade. Como Segni, Mazzoni *não hierarquiza*, não faz da arte da imitação uma categoria desacreditada; muito ao contrário, ele se põe a exaltar, pois contrariamente as *arti utenti* que “têm um tipo de imitação muito restrita e particular” (camas, rédeas, alvenaria), as artes *arti imitatrici* têm “por tema todas as coisas do mundo, podendo imitar as coisas naturais, humanas ou divinas” (Mazzoni, 1587, 393). É nessa categoria das artes de imitação que Mazzoni integra as duas *mimesis* do *Sofista*, com uma novidade em relação à Segni: ele considera particularmente a icástica como “uma imitação do objeto exterior” (*mimèsis tou ontos*, segundo o *Sofista*, *mimesis* disso que é, como quando o pintor faz o retrato de um homem que ele copia de modo idêntico) e a *fantástica* como representando apenas “as espécies que ele concebeu na sua *phantasia*”, e finalmente, se assim quizermos, como um tipo de *mimèsis ex nihilo*, sem modelo, imagem do mundo interior do artista: “o poeta não imita um objeto vindo de fora, mas apenas seu capricho e sua *phantasia*” (Mazzoni, 1587, p. 394). O termo *caprice*, empregado a propósito da poesia *fantástica*, evoca certamente no século XVI a rica produção maneirista que opõe ao cânone da proporção o subjetivismo e a relatividade da visão artística¹³, quando não é a invenção de seus próprios derivados, arabescos,

¹³ Por exemplo, as proporções pessoais do corpo humano de um Michelangelo, de um Rosso ou de um Pontormo. Esta “desobediência” ao cânone tem um ilustre precedente: P.-M. Schul explica que a reprovação de Platão visa sobretudo aos pintores e escultores “maneiristas” de seu tempo, como Lísipo,

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

quimeras, corpos híbridos ou cabeças de Arcimboldo. No mais, introduzindo esta clivagem “psicológica” interior/exterior, Mazzoni traça uma ligação entre a imitação fabulista de Aristóteles, que ele identifica com a *mimèsis phantastikè* do *Sofista* e o primado da *interioridade* recentemente sugerida pela teoria plotino-ficiniana do *eidós*. A isto se juntam outras fontes: a *Vida de Apolônio de Tiana* de Filostrato¹⁴, por exemplo, trazia aos teóricos renascentistas toda uma nova valorização do imaginário. E, como mostra Allen, o *Comentário do Sofista* de Marsílio Ficino, ao reconhecer nos signos estranhos do mundo — sombras, reflexos, demônios ou sonhos— nada mais que expressões da *phantasia* de Deus, definia a *arte fantástica* como uma espécie de “performatização” mística em que as artes realizavam as reproduções construindo obras (Allen, 1989, p. 168-210). Impregnado desses aluviões fundamentalmente neo-platônicos, a *mimesis* aristotélica ganhou então o aspecto de um tipo de “*mimesis* do imaginário”, Mazzoni reafirmando bem, como Segni, sua ruptura com o intelecto, impondo com isso o papel capital da *phantasia* na poesia, mesmo se o Aristóteles da *Poética*, recusando misturar estética e psicologia, nunca o tivera abertamente afirmado. Para dar um justo valor ao imaginário, Mazzoni forja então para a poesia um critério totalmente novo: *o crível maravilhoso* (Mazzoni, 1973, p. 78-81). Este termo, *crível*¹⁵ é preferido por Mazzoni no lugar de *verossímil*, porque, diz-ele, ele é capaz de integrar tanto o *verossímil* ele mesmo quanto o *verdadeiro* e o *falso* (Mazzoni, 1973, p. 64). Mas talvez haja nessa escolha uma razão implícita mais interessante. Pelo termo *crível*, Mazzoni parece chamar atenção para a operação interior de adesão efetuada pelo espectador ou auditório, muito mais que para a referência do ícone. Ele chama a atenção para o funcionamento psicológico da atividade imaginária, o que não está incluído no termo *verossímil*, que evoca muito mais uma recondução ao verdadeiro. Ora, o hipogrifo de Ariosto, como os ciclopes e as sereias homéricas, são *inverossímeis* e,

que modificou o cânone de Policeto e abaixou sua arte ao nível das aparências mais que ao da “verdade”. Schuhl revela uma anotação importante de Plínio sobre esse escultor: “Vulgoque dicebat ab illis [les Anciens] factos esse quales essent homines, a se [Lysippe] quales viderentur esse”, e o aproxima do *Sofista*: “ Não é verdade que os artistas, agora, mandam a verdade passear, e dão a suas obras não as proporções que são belas, mas aquelas que parecerão ser?” (235d-236c, Schuhl, 1933, pp. 6-8). Lendo Schuhl, não podemos nos impedir de pensar na *Poética*, a qual afirmou que a poesia imita *o que deveria ser* (1451a).

¹⁴ “A imaginação é uma grande artista como a imitação; de fato, a imitação representará o que ela viu, a imaginação representará até o que ela não viu.” » (Filostrato, 1995, p. 215).

¹⁵ Crédible (N. do T.)

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

entretanto *críveis*: eu posso— e mesmo: eu quero— acreditar nisto que é inverossímil, seguindo minha imaginação que comanda a lógica da dramaturgia do poeta. Ou, como diz notavelmente Butcher, “os pretendidos *adynata* são os *dynata* mesmos da arte, a matéria e a qualidade mesma de que é feita a poesia” (Butcher, 1953, p. 170-71). Eu posso e quero acreditar no hipogrifo porque o sistema poético urdido pelo poeta me faz parecer crê-lo necessário. Crível supõe assim um refinamento sutil do *verossímil*, que integra uma força de persuasão, uma qualidade *psicagógica*, e fornece uma confiança absoluta no sistema da obra, capaz de tocar o público nas redobras de seu imaginário. Fazer crer, fazer aderir ao maravilhoso, “escolher o crível impossível mais do que o inacreditável e o possível” (Mazzoni, 1973, p. 64), eis o próprio da poesia. Assim concebida, a noção de crível abre suas portas ao maravilhoso— enquanto Aristóteles lhe reserva apenas uma parte prudente—, isto uma vez que este maravilhoso se desenvolva naturalmente do encadeamento das causalidades internas à estrutura da obra, que o arrasta e mesmo exige sua presença (Mazzoni, 1587, p. 407).

Todavia, como Segni, Mazzoni, que não é em nada neo-platônico, deseja ainda superar a poesia icástica. Ele imagina então, como em Aristóteles, um poeta que, em suas invenções, caísse por acidente na descrição de fatos exatos ou realmente acontecidos. Este poeta, ele nos diz, seria então *fantástico* devido a sua invenção, “ignorando que se tratava de uma história real” (Mazzoni, 1578, p. 396), mas acidentalmente *icástico*, sua ficção estando acidentalmente idêntica a história. Assim, diz ele, Justino, Taciano ou Clemente de Alexandria acreditaram identificar a queda do céu de Lúcifer em certos versos de Homero descrevendo a fábula de Ate. Esses versos, diz Mazzoni, realça a imitação *fantástica*, pois Homero os compôs seguindo sua invenção; mas eles concernem a icástica por acidente, dada a ignorância de Homero em matéria bíblica e porque apenas fortuitamente elas coincidem com a verdade das Escrituras. Assim, para preservar a ficcionalidade e salvaguardar a icasticidade, Mazzoni teoriza agora tacitamente sobre os procedimentos da *alegoria* (fábulas e verdade reunidas) exaltada pelos neo-platônicos da linhagem de Proclo e de modo algum aceita por Aristóteles. Pois finalmente, a mais perfeita poesia não é a que sabe misturar, no milagre de uma visão, e como Dante talvez o fez, as revelações em todos os aspectos proféticas do furor inspirado, com um excepcional gênio inventivo?

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

Tal é precisamente o desafio que realça o Tasso, o primeiro a realmente teorizar depois da intuição de Fracastor, esta *mimesis intelectual* ou *noética*, capaz de reconduzir à Idéia, como o havia sugerido Plotino e Ficino. A originalidade do Tasso, aliás, profundamente aristotélica, é de colocar novamente em funcionamento as teorias neoplatônicas que filiavam a poesia à verdade. O fato de que sua *Jerusalém libertada* esteja baseada num fato histórico real, assim como a profundidade de sua fidelidade ao neoplatonismo, impulsionaram-no a liberar, de seu aristotelismo mesmo, a icasticidade original da poesia, pelo viés de um dispositivo que, ele também, priorizava o imaginário.

Reprovando os argumentos de Mazzoni que colocavam a mais alta poesia sob a égide da *phantasia*, o Tasso demonstra, nos *Discursos do Poema heróico*, que a poesia mais perfeita é, ao contrário, a poesia *icástica*, aquela que transmite o verdadeiro. Se admitirmos a distinção entre *alma sensível* e *alma intelectual*, tal qual é exposta no *De Anima*, podemos pensar da mesma forma que, porque a alma sensível e divisível possui sua própria *phantasia*, a alma intelectual deve poder ela também dispor de um tipo de imaginário superior que lhe é própria, uma *phantasia intellettiva*, situada na “parte indivisível da alma”, que permite a apreensão fulgurante de um verdadeiro superior inacessível aos sentidos. Tal *phantasia*, diz o Tasso, não é reconhecida nem por Aristóteles nem pelo *Sofista* (Tasso, 1997, p. 176); o poeta tem então consciência da novidade de sua teoria, que supera e absorve as subdivisões tornadas caducas de *icástico* e *fantástico*. Pois a verdade, para Tasso, não é necessariamente da ordem do fenômeno visível; ela está principalmente no ser numênico. Apreender esta verdade, esta imagem absoluta da beleza, como faz o poeta evocado por Platão no *Banquete* (212a), equivale certamente a *imaginar*, a fabricar seguindo a *phantasia*, tratando-se de coisas não visíveis. Mas é também viver uma visão da ordem do icástico, pois estamos aqui no domínio do ser puro e o ser puro pode ser apenas verdadeiro: assim, “[a imitação poética] é mais icástica que fantástica; e se pudemos encontrar aí uma operação da fantasia, isto deve ser entendido no sentido da imaginação intelectual, impossível de ser distinguida da imaginação icástica” (O Tasso, 1997, p. 177).

Postulando uma *fantasia intellettiva*, compromisso de uma surpreendente habilidade, e que testemunha uma real vontade de fusão entre Platão e Aristóteles, o

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

Tasso chega a embaralhar as próprias categorias do verdadeiro e do imaginário, reconciliando a *Idea* e a *mimesis* aristotélica no gesto criador do artista. O Tasso postula assim paradoxalmente um *verossímil* em perfeita consonância com a *verdade da Idéia*, no sentido platônico do termo. O Tasso, diz Weinberg, “vê atrás de todo poema ou parte de poema uma Idéia que o poeta tenta imitar através de uma feliz combinação de matéria e forma.” (Weinberg, 1961, p. 341). Mas esta verdade eidética não excluirá mais o *maravilhoso*, costumeiramente visto como um inimigo da verdade e mesmo do verossímil. “É preciso a arte de um excelente poeta para reuni-las” dirá o Tasso na *Arte poética*. Somente com isso se preocupe: o poeta se aventura então a conceber um “maravilhoso verdadeiro”, que se oferece a seu espírito primeiramente como uma qualidade intelectual, sem nenhuma incidência sobre a percepção sensível: os Anjos, criaturas verdadeiras para o cristão são maravilhosos e verdadeiros, como o Bestiário dos Evangelistas. O maravilhoso verdadeiro é finalmente aquele que Mazzoni pressentira falando da alegoria: este mesmo que a *alta fantasia*, mistura de profecia e de gênio criador, permitia a Dante ver nas fulgurâncias de suas viagens. “Fazedor de imagens”, de *ídolos*, o poeta o é plenamente, mas não como os sofistas, mágicos da palavra, enganadores e criadores de aparências: ele o é como o teólogo e o dialético, os *imitadores icásticos*, fundadores da verdade.

Concluirei recolocando a questão: a Poética: tradição ou inflexão? e respondendo que paradoxalmente é talvez a tradição que encadeia a inflexão enquanto compreendermos por “tradição” toda a história da taxinomia poética que percorreu o humanismo, desde a redescoberta de Platão por Marsílio Ficino. Leitura intertextual se assim for, a leitura da Poética é uma leitura, por esta razão, fundamentalmente inflectida. Resultado provavelmente do destino excepcional deste texto, da polivalência de fundo dos conceitos que manipula, da densidade de suas formulações, que solicitam a cada palavra, a cada linha, lançar o olhar aquém, além, muito perto e muito longe, no fundo mesmo da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, M. J. B. *Icastes : Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1989.

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

ARISTOTE. Poétique. Introd., trad. nouvelle et annotation de M. Magnien. Paris : Le Livre de poche classique, 1990.

BUNDY, M. W. The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Urbana, Illinois : The University of Illinois Press, 1927.

BUTCHER, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. New York : Dover, 1951.

CHASTEL, A. Marsile Ficini et l'art. Genève : Droz, 1954.

CHEVROLET, T. L'Idée de fable, théories de la fiction poétique à la Renaissance. Genève : Droz, 2007.

COMANINI, G., Il Figino overo del fine della pittura. In : Trattati d'arte del Cinquecento. Ed. P. Barocchi. Bari : Laterza, Vol. III, p. 241-379.1962.

ELSE, G. F. Plato and Aristotle on Poetry. Ed. with Introduction and Notes, by P. Burian, Chapel Hill and London : The University of North Carolina Press, 1986.

FICINI, M. Marsilii Ficini Opera. Bâle : 1576.

HALLIWELL, S. The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, E. A. Preface to Plato. Cambridge Mass. and London : Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

MAZZONI, J. Introduzione alla Difesa della « Commedia » di Dante. Ed. crit. par E. Musacchio et G. Pellegrini. Bologne : Cappelli, 1982.

MAZZONI, J. Difesa della « Commedia » di Dante. Cesena : 1587.

PANOFSKY, E. Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art. Trad. fr. par M. Joly. Paris : Idées Gallimard, 1983.

PHILOSTRATE. Vie d'Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges, trad. fr. par A. Chassang, prés. et notes par G. Racht. Paris : Sand, 1995.

PLATON. Œuvres complètes. Trad. fr. par L. Robin. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

PLOTIN. Ennéades. Paris : Les Belles-Lettres, 1991.

RICOEUR, P. La Métaphore vive. Paris : Seuil, 1975.

RICOEUR, P. Temps et récit. Paris : Seuil, 1983.

SEGNI, A. Lezioni sulla poesia, in : B. WEINBERG. Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, Bari : Laterza, vol. III, pp. 5-100, 1973.

SOMVILLE, P. Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité. Paris : Vrin, 1970.

Chevrolet, Teresa
Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis

SÖRBÖM, G. Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary. Bonniers : Svenska Bokförlaget, 1966.

SCHUHL, P.-M. Platon et l'art de son temps (Arts plastiques). Paris : Félix Alcan, 1933.

TASSO, T. Discours du Poème héroïque. trad. fr., par F. Graziani. Paris : Aubier, 1997.

VERDENIUS, W. J. Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us. Leiden : E. J. Brill, 1962.

VERNANT, J.-P. « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimèsis* ». Journal de Psychologie, n°2, p. 136-175, avril-juin 1975.

WEINBERG, B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 1961.

Tradução: Maíra Matthes

[Recebido em setembro de 2008; aceito em outubro de 2008.]