

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A *POÉTICA*, A *RETÓRICA*, E *DE ANIMA*, DE ARISTÓTELES

Bruno Domingues Machado (Doutor pelo PPGCL-UFRJ/CNPq)

RESUMO

Inicialmente, este artigo tenta trazer à tona alguns pontos de contato estruturais entre as obras *Poética* e *Retórica* de Aristóteles, e suas relações com *De anima*. Depois, a partir de sua segunda parte, o artigo pretende expor o entrelaçamento de três fatores, presentes nas referidas obras sob a forma de pressuposição: primeiro, a ideia de um corpo individual como alvo de um endereçamento ou como polo necessário de relação com a poesia; segundo, a necessidade de um espaço físico uno e cada vez mais genérico no qual este corpo se encontra, e no qual um poema ou tragédia se dão; terceiro, a necessidade de nesse espaço físico o poema se relacionar ou se endereçar aos sentidos e à inteligência do corpo diante dele.

Palavras-chave: Aristóteles; Poética; Retórica; De anima; corpo; espaço.

ABSTRACT

This article intends to expose the interlacement of three factors, present in the form of presupposition, in Aristotle's *Poetics* and *Rhetoric*, and in its relation with *De anima*: first, the idea of an individual body as the target of an addressing or as a necessary pole of relationship with poetry; second, the need for a single and increasingly generic physical space in which this body is located, and in which a poem or tragedy takes place; third, the need for this poem to relate to or address the senses and intellection of the body before it.

Keywords: Aristotle; Poetics; Rhetoric; De anima; body; space.

1. A POÉTICA E A RETÓRICA DE ARISTÓTELES

Na descrição, definição e ensinamento da *Retórica* e da *Poética*, Aristóteles opera com a mesma minúcia de sempre as divisões de seus respectivos objetos. Discurso e poesia; mais especificamente, discurso jurídico, deliberativo e epidítico, de um lado, e, de outro lado, tragédia, comédia, epopeia, entre outros, recebem um forte escrutínio na distinção de gêneros, espécies, tipos, elementos, partes. Na *Poética*, temos uma primeira divisão, dos três aspectos segundo os quais se pode pensar a ação da poesia; depois, outra camada de divisões, que divide em espécies ou tipos cada um dos três aspectos da ação; seguida de uma terceira camada de divisões, que divide em partes possíveis cada uma das espécies; e assim por diante (pois as partes poderão ser divididas em elementos), até necessariamente uma última divisão (em Aristóteles ela nunca vem do infinito nem vai até o infinito). Parece complicado, mas quem leu Aristóteles sabe que ele o faz de forma espantosamente cirúrgica.

Na primeira divisão, mais implicada do que explicada, temos, de um lado, o aspecto que corresponde à causa da poesia, de outro lado, o aspecto que corresponde às questões interiores à poesia, e, de outro lado, o aspecto que corresponde àquilo para o qual se dirige a ação dela. Essa divisão aparece inicialmente de forma mais implicada porque, na verdade, Aristóteles começa o seu texto já a partir das divisões interiores à poesia. “Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, da potência que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos (mythos), etc.” (1447a). Se ele deixa quase explícito nessa introdução o terceiro aspecto da primeira divisão, o das ações, só alguns parágrafos depois, em 4, 1448b 5, ele introduz o primeiro aspecto, quando diz que “[p]arece ter havido para a poesia em geral duas *causas*, causas essas naturais” (grifo meu). Assim, começamos a perceber de forma mais clara que as questões internas à poesia pressupunham uma divisão precedente entre causa exterior, poesia e ação exterior.

A exterioridade (qualificação que o próprio Aristóteles usa) do ponto de vista da causa pode ela mesma ser dividida em dois tipos: aquela vinculada à “causa natural”, a qual Aristóteles entende como um movimento teleológico ao longo da história do homem que os

levou ao estágio em que a poesia pôde se desenvolver; e aquela vinculada à referência (e causa operacional) para a necessidade e o prazer de imitar sob a forma de poesia. A segunda divisão concerniria às suas espécies – tragédia, comédia, epopeia, ditirambo, etc. A elas, sobretudo à tragédia, Aristóteles vai dedicar bastante atenção, dividindo-a em partes, em elementos das partes, em momentos distintos, etc. O terceiro aspecto da primeira divisão, a da ação exterior, vem alguns parágrafos depois, de forma apenas introdutória.

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, *por meio da compaixão e do temor, provoca* a purificação de tais paixões (1449b 24-28, grifo meu).

Se acompanharmos o texto da *Retórica*, perceberemos de forma muito nítida a mesma quantidade de divisões, conformes aos mesmos três aspectos. Na primeira divisão, temos, de um lado, o aspecto exterior ao discurso que possui com ele uma relação de causa e referência, de outro lado, o discurso, e, por fim, a consequência visada pelo discurso. Como na *Poética*, Aristóteles inicia o seu texto com a primeira divisão dada, dirigindo-se diretamente à natureza da retórica, com que fim geral ela conduz o discurso, e o elemento essencial à sua operação. “A retórica é a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular” (1354a). “(...) o método artístico [da retórica] se refere às *provas por persuasão*, (...) a prova por persuasão é uma espécie de *demonstração* (...), a demonstração retórica é o *entimema*, (...) o entimema é uma espécie de *silogismo*, (...) quem melhor puder teorizar sobre as *premissas* (...) será o mais hábil em entimemas” (1355a 5-20, grifo meu).

No entanto, ao contrário do que acontece na *Poética*, Aristóteles em nenhum momento vai apresentar a causa natural de os homens discursarem (pode-se apenas deduzir que ela pertença à natureza da fala, da verdade, da política, da necessidade de se defender verbalmente). O aspecto da causa apresentado e considerado será outro – o campo extrínseco de referência; que, no âmbito do discurso, receberá a mesma importância e indispensabilidade

que recebe no âmbito da poesia – com a diferença de que, na retórica, a referência não deverá ser imitada, mas sim investigada, selecionada, raciocinada, conduzida e concluída.

Além disso, a referência nesse caso concernirá a, entre outras coisas, os atos justos ou injustos reclamados na justiça (consequentemente, uma lista de razões por que alguém pode agir, a saber, as emoções, a idade, a classe social, etc.); as decisões políticas referentes à cidade (e nesse caso a referência concerniria às áreas em que a política deve cuidar dela, os estados atuais em que a cidade se encontra com referência a ela, os estados das cidades vizinhas, etc.). “Entendamos por retórica a capacidade de descobrir *o que é* adequado a cada caso com o fim de persuadir” (1355b). Para as deliberações políticas, por exemplo, Aristóteles considera “os fins futuros ou atuais a que devem chegar os que aconselham, *as premissas* de que eles devem tirar as provas por persuasão *sobre o que convém*, bem como *os modos e os meios de obter conhecimento sobre os caracteres e instituições*”, ressaltando que se deve dirigir à sua obra correspondente a isso (nesse caso, a *Política*) (1366a 10-20, grifo meu).

Assim, ao contrário da arte poética, onde a imitação acaba dando à unidade interna da poesia uma continuidade maior do que a que ela estabelece com o que é imitado, na retórica a exigência de intervir naquilo a que o discurso se refere torna menor a distância entre ele e a referência. Até porque, se na poesia pode-se imitar ações, no discurso vê-se mais claramente que ele se relaciona com algo de natureza mais próxima, quando, por exemplo, Aristóteles diz que a base da retórica e aquilo para o que ela se volta são as premissas, ou nas partes em que ele nos remete a outra ciência a fim de aprender com mais precisão aquilo a partir do que se quer discursar. O discurso se refere não só à realidade exterior em que ele pretende interferir, como também a conhecimentos que possui sobre ela, silogismos, máximas, morais, entre outras formas discursivas. A retórica é um meio, um “saber prático”. Ela é reitora dos saberes extrínsecos a ela. Está em relação sobretudo com três. Definidos pelos três gêneros de discurso que são seus objetos: o epidítico, o deliberativo e o judicial. Um discurso bem feito se torna a chave que faltava para decidir aquilo que, sem ele, não teria sido decidido, mas que, ao mesmo tempo, depois de ele ter sido proferido, passa a ter parecido desde sempre a coisa mais natural a se fazer ou a se dizer. E isso acontece tanto melhor quanto mais o seguinte aspecto

– o terceiro conforme o qual se pode medir o discurso – é bem efetuado: a finalidade do discurso consiste na persuasão, através do raciocínio lógico *e do despertar de emoções/ paixões*.

Temos, portanto, para as duas artes, uma abordagem geral muito similar, sustentada pela divisão em causa-ação-paixão (fim). Mas a coincidência entre ambas as artes não se resume à similaridade de divisão. Ela se deve, sobretudo, ao fato de que, em primeiro lugar, poesia e discurso se valem de meio de natureza idêntica ou mutuamente pertencente (a fala/elocução); e, em segundo lugar, ao fato de que, embora as causas e as relações com elas sejam consideravelmente distintas, os fins utilizam meios ou objetivos muito próximos, ou melhor, os objetos visam a fins distintos por meio de paixões compossíveis: retórica e poética despertam emoções. A poética visa isso, e a retórica não pode se desvencilhar disso, uma vez que não é exatamente dialética (a qual visaria apenas a intelecção).

Por fim, ainda que de formas diferentes, ambas despertam emoções em um mesmo tipo de paciente – dirigem-se a ele enquanto agem. Se o discurso deve persuadir por meio de raciocínios e emoções, a poética deve purificar os sentimentos provocados por meio de terror e compaixão. Ambas, de certa forma, devem persuadir – sem essa persuasão as emoções podem não acontecer. A estrutura em que se apoia, da que se vale e a que visa a poética coincide em alguns pontos essenciais com a estrutura em que se apoia, da que se vale e a que visa a retórica. De tal maneira que uma arte pode se valer dos ensinamentos da outra, nos pontos em que elas coincidem. Um poeta deve ser um bom retórico, e o retórico, senão um bom poeta, ao menos suficientemente bom em poesia para trazê-la ao discurso quando necessário (Aristóteles dá alguns exemplos do uso de versos de poetas consagrados como partes importantes de raciocínios). E dada a diferença de extensão textual, podemos afirmar com tranquilidade que a *Retórica* acaba sendo mais útil à *Poética* do que o contrário. Tanto que o trecho da obra dedicado às possíveis emoções a serem despertadas pelo discurso, e o cálculo que envolve o meio de despertá-las e a probabilidade de despertá-las de tal ou qual maneira, foi muito mais desenvolvido na *Retórica*, inclusive se considerarmos toda a obra de Aristóteles.

Podemos projetar o fundo produzido na leitura dos trechos da *Retórica* que falam das emoções, como um fundo e horizonte possível para as emoções que devem ser produzidas na

poesia e para o modo como se pode produzi-las. Por fim, como ambas as artes visam a percepção se valendo da mesma faculdade (a fala), não deixamos de sentir no horizonte da leitura a sombra de uma presença, um alvo tanto para o discurso como para a poesia: emoções requerem ou implicam quem as sofra.

Os pontos de contato e entrecruzamento de ambas estruturas pressupostas com a *Poética* e a *Retórica* têm muito mais força pelas duas instâncias que elas vão requerer e entrelaçar irremediavelmente para discurso e poesia enquanto objetos gerais de pensamento e enquanto práticas humanas – independentemente do pensamento de um autor –, do que pela possibilidade de indicarem uma afinidade meramente textual, de pensamento e de características dentro do horizonte da obra do autor em questão. Ou seja, trata-se de chegar a atributos imputados aos dois objetos como atributos deles e, por isso, indispensáveis a qualquer pensamento de qualquer autor que os queira ou venha a pensá-los.

As sucessivas divisões aristotélicas abrem um terreno muito fértil para a vinculação necessária entre seus objetos e dois atributos compartilhados por eles. Isso porque dividir, nesse caso, e na maior parte das divisões, é implicar magnitudes: a divisão em causa/ referência – objeto/ ação – e paixão implica pelo menos uma magnitude de extensão que se dá pelos limites de circunvizinhança que causa e paixão – dois momentos e categorias distintos – impõem à ação. A ação passa a ter limites de tempo, e, conseqüentemente, no tempo. E se a causa e a paixão/ consequência não têm extensão ou lugar, os objetos/ ações em jogo, no caso a poesia e o discurso, terão. Na tragédia isso ficará claro pela presença de atores, de coro, pela realização necessária de ações; tudo isso demanda um lugar. No discurso, isso ficará claro pela presença do orador, do oponente, do júri ou do aconselhado.

Isso ficará claro, também, pela reclamada (e indispensável) unidade interna entre as partes tanto em um como em outro: seja pela unidade de ação, encadeamento do enredo e verossimilhança interna, seja pelo encadeamento discursivo através do domínio dos silogismos e entimemas, das provas, exemplos, induções – as partes de ambas as ações não devem se dar de forma dispersa, em momentos distintos, em datas distintas (como, por exemplo, o desenvolvimento de um tratado permite e mesmo exige, que se desenvolva um tema hoje, um conceito amanhã, uma série de conclusões daqui a uma semana; ou como a

legislação, cujas “leis se promulgam após uma longa experiência de deliberação”), mas de forma contínua, “atual e concreta” – tão contínua que se deve ter o máximo de unidade, inclusive lógico-dinâmica, entre as suas partes.

Da mesma forma, o fim dessas ações não deve se dar de forma dispersa no tempo, nem se dar de forma dispersa no lugar, mas, ao contrário – daí uma das importâncias da unidade interna em ambos os objetos – de uma só vez no objeto que vai sofrer as ações. A ponto de provocar-lhe uma catarse ou fazê-lo mudar a convicção. Se somarmos a isso a presença necessária dos atores, dos oradores e de um entorno para eles, temos as duas instâncias essenciais que estão na base indispensável para todos os outros pontos de contato e de entrecruzamento das duas estruturas. Poesia e discurso demandam, por um lado, um movimento que vai de um espaço considerado interno (ponto de partida) a um espaço considerado externo (alvo), e, por outro lado, um espaço físico para isso acontecer.

A princípio, a atribuição de necessidade de espaço físico para a tragédia pode parecer um equívoco de leitura, uma vez que Aristóteles dispensa espetáculo e atores em pelo menos dois momentos de seu texto: quando diz que a tragédia e o enredo devem ser de tal forma bem compostos que mesmo apenas a narração do enredo a um ouvinte que não a viu deveria fazê-lo “se arrepiar de temor e sentir compaixão pelo que aconteceu” (1453b 5); e quando diz que “a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento [no espaço] produz seu efeito próprio: de fato, a sua qualidade é visível através da leitura” (1462a 10-15). No entanto, mesmo com Aristóteles, no limite, dispensando a necessidade de uma encenação, ele ainda assim considera a necessidade de um ouvinte para a tragédia, isto é, que ela se dê através de uma narração que envolva no mínimo uma pessoa e uma distância entre aquele que narra e aquele que ouve (ou entre o objeto lido e aquele que lê). Essa questão se mostra importante porque através dela fica muito clara uma das funções do ouvinte ou do público na estrutura a que me refiro: é a sua constante menção que distende um espaço, que poderia ser apenas “interno” ao discurso ou à poesia, até uma dimensão física onde a leitura e a audiência se dão enquanto acontecimentos.

Na *Retórica*, isso aparece de forma muito visível. Ao longo do livro, não há um só desenvolvimento que não leve em consideração aqueles para quem se vai discursar, tanto o

público em geral, como o qualificado sob a forma de júri. Discursa-se para. E em todas as direções. Difícil não imaginar uma arena enquanto se lê a *Retórica*. Produzir uma defesa, elogio ou reprovação morais, e, antes de tudo, pensar em discursar demandam ter em mente o princípio básico de que o discurso será ouvido, que ele será ouvido desde pontos de vista e interesses distintos (e que por isso é necessário ajustar-se a eles); que ele se tornará objeto, de elogio ou de contra-argumentação, e que ele produzirá paixões ou consequências capazes de gerar respostas, positivas ou negativas, que vão alterar qualitativa ou quantitativamente os fins que se deseja alcançar com ele. Por isso, se se deve ser o mais rigoroso com o embate, visando à verdade e à ciência a fim de alcançar a virtude ou a justiça, deve-se prioritariamente levar em consideração o fato de que tudo ali depende, no fim das contas, daqueles que ouvem. “[C]ativar o ouvinte” (1354b 30).

Na *Poética*, apesar de uma extensão considerável de seu texto ter sido dedicada à constituição interna da tragédia, com o estabelecimento de unidade e fim próprios a ela – o que, em tese, permitiria pensá-la e realizá-la considerando-se apenas os *seus* elementos –, jamais deixa de ser considerado o seu direcionamento para um fim exterior. A sombra no horizonte a que eu me referia mais acima: a descrição das estruturas elementares do discurso, nas partes de 6 a 13, parecem existir apenas para tornar possível o discernimento daquelas que melhor causam as paixões no ouvinte (a metáfora, as palavras raras); a peripécia e o reconhecimento carregam em suas condições de existência a marca distintiva do movimento que ambas causam no espectador (o que nos permite dizer: a presença do espectador sobredetermina o discernimento e a definição de momentos próprios da tragédia); a necessidade de verossimilhança está diretamente vinculada à expectativa do público e àquilo que lhe pareceria mais crível (“deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível” – crível e incrível para quem?); a apresentação de uma tragédia com início, meio, e fim está vinculada à unidade na percepção e a uma percepção que se satisfaça com isso.

Todas as distinções, divisões, qualificações e descrições concernentes às propriedades internas da tragédia, e a forma como essas instâncias se arranjam entre si numa lógica-dinâmica que pareceria pertencer apenas ao interior da tragédia, parecem só poder ter sido discernidas e apenas graças a presença silenciosa de um público para onde se dirige o objetivo

da arte poética. E se Aristóteles reprova ao poeta a produção de uma poesia que vise agradar ao público (vendo no vínculo indispensável da comédia com esse fator mais um índice da superioridade da tragédia), ele está reprovando o intuito de produzir que vise a um público *específico*. Porque, independentemente de quem seja, de onde venha, ou do que esteja acostumado a ver e gostar, a poesia deve provocar – a partir de elementos que são seus. Preferencialmente temor ou compaixão. Catarse. No público.

Alguém para presenciar e espaço físico em que ocorrer: ligadura indissociável bem no fundo do que projetam *Poética e Retórica*. Bem na base a partir da qual ocorrem poesia e discurso – para Aristóteles, mas também para aqueles que vão tomar a poética como ponto de referência incontornável de seu pensamento; também para aqueles que, mesmo partindo de outros pontos, muito mais recentes na história, não vão indagar a possível subscrição desse pensamento mais recente nessa estrutura de início aristotélico. Por isso, fim e início de uma esteira em que vão correr algumas histórias.

A começar pela longa história da afinidade quase consanguínea entre as duas obras – desde as versões mais antigas do texto de que dispomos hoje, nas quais *Poética e Retórica* chegaram a se separar do conjunto da obra de Aristóteles mas não uma da outra (o códice que nos surge através dos árabes as coloca juntas em meio em meio a compilações de tratados de retórica de outros autores), ou pela antiga divisão do *corpus* aristotélico que as colocava como a sétima e a oitava parte do corpo lógico de sua obra, conhecido como *Organum*; passando pelo atestado que Quintiliano dá a essa consanguinidade ao produzir um pensamento retórico que inclui a poética como um dos seus gêneros discursivos; chegando, finalmente, a já mencionada participação que ambas têm na produção, implicação e/ ou pressuposição de uma estrutura que, a partir de então, se tornará basilar na história do pensamento da poesia. Poderíamos acompanhá-la mais de perto, na própria remissão que Aristóteles cria entre ambas, ao enviar-nos explicitamente da *Poética* para a *Retórica* no momento em que ele introduz naquela uma questão já havia sido tratada nesta. Essa história poderia ser flagrada, em suma – e como já dissemos –, nas entranhas das duas, na contiguidade dos lugares análogos e interseccionados em que se encaixam os conceitos de cada uma, produzindo como condição indispensável para serem pensadas e realizadas uma

estrutura adjacente de mesma natureza carregada tanto pelo discurso e pela poesia. Chegar nessa estrutura é chegar numa estrutura basilar na história do pensamento da poesia.

2. UMA EXCURSÃO POR DE ANIMA

A demanda de espaço físico imputada ao discurso e à poesia, no tratamento que ambos recebem de Aristóteles, implica algumas especificidades para esse espaço. Isso permitiria uma descrição mais detalhada do que se passaria na encenação de uma tragédia do ponto de vista aristotélico – se formos a outra parte de sua obra que nos permita fazê-lo.

Na filosofia de Aristóteles, como logo poderemos verificar, o som necessita de um ponto de partida como agente. Ele necessita também de um ponto de chegada como paciente, e um meio específico entre a partida e a chegada. Alguém poderia objetar uma possível arbitrariedade na forma como agente e paciente foram qualificados por mim, colocando em dúvida se Aristóteles utiliza as expressões “ponto de partida” ou “ponto de chegada”. Essa objeção serviria, porém, para mostrar que não só essas expressões são utilizadas por Aristóteles (420b 20-25), como também a descrição, em *De anima*, da maneira como o som é produzido e percebido traz explicitamente uma repartição entre agente e paciente que implica tal qualificação.

Podemos começar a verificá-lo em uma frase como: “[o] som em ato é sempre produzido por algo, contra algo e *em algo*” (419b 10). Divide-se a dinâmica de um fenômeno (ouvir um som) em três partes (produzir o som, haver um meio para ele se propagar, haver um paciente para ouvi-lo), que trazem implicadas as indispensáveis questões aristotélicas aplicáveis a um “o quê” na realidade: quando, onde, como, por quê, etc. Se nos focarmos sobretudo na questão “onde?”, teríamos na produção e audição de som uma especificação daquilo que, na *Física*, Aristóteles chama de movimento (e de movimento local): todo movimento parte de um estado, movimenta e chega a outro estado. Se estivermos falando de deslocamento, um movimento parte de um lugar, se desloca e chega a outro lugar. De um repouso a um deslocamento, até outro repouso. De \emptyset para. Tanto que, na sequência da descrição do fenômeno do som, Aristóteles dirá que o som é produzido por um golpe (o

agente), “que não se produz a não ser que haja um deslocamento” (419b 13). Esse deslocamento tem como correlato uma distância, assim como um meio capaz de transportar o som. Esse meio, Aristóteles nos diz, pode ser a água, mas, principalmente, o ar. Aristóteles não entende o ar apenas como um meio sem ação. Ele o entende como um meio que recebe a ação do som e se desloca ele mesmo, o ar, de forma compacta a fim de não dispersar o som. “[É o ar] que faz ouvir quando, compacto e sem perder sua unidade, se põe em movimento” (420 b 35). Percebe-se aí a importância do meio e da distância: sem ambos, não há som nem audição. O meio não só precisa ser compacto, como precisa se “estender com continuidade”. Ele precisa ser contínuo, para se estender “até o ouvido” – que, diz Aristóteles, não contém o som, mas sim um “ar interno”, em contato com o ar externo (ar “forasteiro”, “de fora”, “forâneo”, “estrangeiro”, a depender da tradução).

Da mesma forma, os objetos visíveis. Eles, diz Aristóteles também em *De anima*, possuem em si mesmos a causa de sua visibilidade (o que mais uma vez coloca na “realidade exterior” a propriedade de um sensível). Mas o processo da visibilidade parece um pouco mais complexo do que o do som. Porque ao contrário do que ocorre neste, onde o agente está no golpe e no ar, na visão o agente está na cor, “capaz de pôr em movimento ao transparente em ato” (418b). A cor atualiza o transparente, fazendo-se visível por meio dessa atualização (o transparente, diz Aristóteles, não é por si mas se torna visível, e graças à cor, alheia a ele). Mas o que torna as coisas um pouco mais complexas é que o transparente está também identificado com a luz; sem ela, não há visibilidade. E para complicar ainda mais, fechando a cadeia, é a luz que possibilita a coloração do objeto visto. A luz é o ato do transparente enquanto transparente. “[Ela] é como a cor do transparente” (418b 11) (e não está em qualquer corpo, mas provem do elemento fogo, de um corpo que contém em si algo de fogo e a produz). Assim, ligadas de forma indispensável ao transparente, parece haver uma mútua dependência ou ação colateral entre cor e luz: a atualização do transparente atualiza a obscuridade em luz, que possibilita a visão da cor, que, por sua vez, põe em movimento o transparente em ato. “[A] essência da cor, com efeito, consiste em ser o agente que põe em movimento o transparente em ato, e a entelúquia do transparente é, por sua vez, a luz” (419a 10).

O importante, no entanto, na análise de tal cadeia, consiste em que, não havendo hipótese para a interpretação de que o visto se produza internamente àquele que vê – e como o objeto visto precisa da luz que não provém dele – *não pode haver vazio entre o objeto visível e o sentido*. Faz-se necessário a existência de dois pontos, o objeto visto e aquele que vê, sob a presença de um “agente intermediário”, que se dá em uma distância como elemento fundamental dessa operação. “Uma prova evidente disso é que se colocamos qualquer coisa que tenha cor sobre o órgão da visão, não se vê” (409a 10-15).

E não para nisso. Enquanto o movimento do agente intermediário no processo de audição ocorre sob a forma de deslocamento, na visão ele ocorre sob a forma de atualização. A luz não se desloca, diz Aristóteles (418b 20). Nem a imagem visível percorre um caminho até os olhos. O movimento de chegada até a vista é instantâneo: se há cor, se há transparência e conseqüentemente luz, os olhos veem. Portanto, ver uma cor, um objeto visível, em Aristóteles, não só requer como também implica *ver o espaço que se estende entre o objeto visto e a visão*. Isso fica claro na obscuridade, que é luz em potência: quando ela se atualiza, nós, que não víamos espaço, que não víamos profundidade ou distância, passamos a “vê-lo”, ao mesmo tempo com a própria luz, a transparência e as cores que põem ambos em movimento.

Mas porque o espaço requisitado para a visão coincidiria com aquele requisitado para audição, uma vez que atuam de formas diferentes e se estabelecem para ambos os sentidos de forma específica a cada um deles? Ver e ouvir poderiam implicar em Aristóteles a necessidade sim, de um espaço, mas de um espaço diferencial, desigual, que faria da arte de narrar, de ver e de ler atividades muito distintas. Em parte, seria possível concordar com isso. No entanto, Aristóteles faz mais do que simplesmente deslindar e fundar a participação do espaço em dois processos dos sentidos. Porque – apesar de indispensáveis no processo da visão –, luz, transparência, distância, lugar e espaço fazem parte daquilo que Aristóteles chama de sensíveis comuns, *discerníveis pelos sentidos sem serem objetos próprios deles*. Repito: o espaço consiste em um sensível *comum* a todos os sentidos. Em vez de, portanto, sustentar que existe um espaço específico para a visão e um espaço específico para audição – bem como para o olfato e o tato –, Aristóteles sente o apelo da necessidade de explicar como, apesar de tais diferenças, nós, quando estamos de fora, vemos o “mesmo” espaço estendido entre um agente e um paciente

que vê e ouve, e como, quando estamos “de dentro”, o objeto que vemos e o objeto que ouvimos coincidem no mesmo objeto, para a mesma distância, no mesmo espaço entre nós e eles: Aristóteles sente a necessidade de estabelecer a existência de um só e mesmo espaço exterior para a audição, a visão e o olfato. Cor, figura, forma, magnitude, som – objetos distintos e, no que dependessem de si próprios, inconciliáveis – acabam referidos ao mesmo corpo, num espaço exterior comum, compacto, contínuo e uno. Aquele em que vai acontecer tragédia e discurso.

Acontecer para a percepção e os sentidos: anterior à faculdade do intelecto, necessária e por isso talvez mais importante do que ela, a faculdade de sentir é o determinante de todos os seres de gênero animal – desde os que possuem apenas tato até os que possuem os cinco sentidos –, e do gênero humano – desde aqueles pertencentes a culturas mais simples, até aqueles que assistem a espetáculos; que ouvem a narração de epopeias. Que recebem as afecções da poesia. Capazes ou passíveis de, entre outras coisas, “se arrepiar de terror e sentir compaixão”, “ver quem pratica as ações”, “abranger [o espetáculo] com um só olhar”. Uma tragédia – para ver, ouvir, inteligir. Sentir: medo, terror, compaixão, tristeza – prazer e dor; passar por uma catarse. Ver – atores; ouvir – falas ou versos; perceber relações. Por isso, antes de “público” ou de “audiência”, deveríamos afirmar: a poesia demanda aquilo de que se pode dizer ou a que são inerentes tanto quantidade, como qualidade; tanto ações como paixões; tanto hábitos como afecções – em suma, ela demanda um *sujeito* (no sentido que Aristóteles dá ao termo).

Se esse sujeito vai ou não sentir prazer, se sua catarse vai proporcionar a ele mais purgação e mais domínio das emoções, isso depende de uma série de fatores correlatos a outras faculdades, aos outros sentidos da faculdade sensitiva e aos tipos de intelecto da faculdade inteligível: se a memória estiver trazendo à lembrança um acontecimento passado da vida de um espectador, pode ser que ele se distraia e não obtenha tanto prazer com a comédia que está assistindo; ou pode ser que suas disposições em virtude de seus comportamentos em seu dia a dia e da forma como foi educado dificultem o aprendizado através da poesia. Mas no horizonte da *Poética* temos um sujeito. Ou, antes, aquilo em virtude do que esse sujeito sente. Sua alma.

Alma em Aristóteles não corresponde a consciência, espírito... (atributos que ela vai adquirir somente após a Antiguidade), nem pertence às dicotomias de que ela fará parte posteriormente. Sem dúvida, quando falamos de apreciação de poesia estamos falando também de intelecto, assim como estamos falando de imaginação. Mas o intelecto e a imaginação em Aristóteles dependem da faculdade sensitiva, pois são as formas percebidas, os sons ouvidos, as cores e contornos vistos e discernidos que fornecem à imaginação e ao intelecto as imagens e as formas, sensíveis ou abstratas, com que eles vão pensar, sofrer e agir.

(...) os objetos inteligíveis – tanto os denominados abstrações como todos aqueles que constituem estados e afecções das coisas sensíveis – se encontram nas formas sensíveis. Daí que, carecendo de sensação, não seria possível nem aprender nem compreender. Daí também que quando se contempla intelectualmente, se contempla ao mesmo tempo e necessariamente alguma imagem: é que as imagens são como sensações, só que sem matéria (432 a 5-10).

De tal maneira que a alma não pode ser vinculada exclusivamente ao intelecto. Mas também, vemos muito cedo em *De anima*, ela não pode ser vinculada à sensibilidade – nem a nada que dê a ela algum atributo exclusivo. A alma move e apenas move. Não só no sentido de deslocamentos no espaço, como também de alteração, geração e corrupção, afecção, repouso, intelectão. Ela move através de seis faculdades distintas – a de sentir e de entender, mas também a de desejar, de falar, de (se) mover (no espaço), e, antes de qualquer coisa, a de nutrir.

Nutrição, diz Aristóteles, é a capacidade indispensável, a “potência primeira e mais comum da alma” (415a 20). “Sem que se dê a faculdade nutritiva, não se dá a sensitiva” (415a 5). Por faculdade nutritiva deve-se entender capacidade de crescimento, respiração, alimentação (413a 20-30). Poder crescer, poder se alimentar, poder se corromper, poder morrer. Daí, para Aristóteles, as plantas possuem alma. E não é como se Aristóteles tivesse refletido sobre a alma e chegado à conclusão de que as plantas a possuem. É mais como se ele tivesse chegado à conclusão de que a alma existe observando plantas. Observando que elas vão crescer, se encontrarem condições alimentícias para isso – uma vez que cresceram quando encontraram condições, e estão crescendo, na medida em que estão encontrando condições. O mesmo para todos os viventes – os animais, mas também, claro, nós, humanos. Se um

homem tem alma porque pensa, e se ele pensa porque vê, ouve, sente, frio, calor, prazer, dor, ele tem alma antes de tudo porque vai crescer. Porque vai envelhecer e vai se alimentar. Vai adoecer e vai se curar. Alma, força vegetativa? Daí a alma não poder ser percebida senão por ações, paixões e processos. Daí ela ser o que Aristóteles chama de “enteléquia”, o ato final perfeito, a realização acabada da potência (*Met.* IX, 8 1050 a 23).

Torna-se importante entender o que isso implica. Em seu pensamento, Aristóteles submete o que ele entende por alma a um exame a fim de verificar a plausibilidade de ela possuir ou compartilhar das características das categorias que todas as substâncias que ela define necessariamente possuem para serem substâncias e terem alma. Examinando por *reductio ad absurdum*, ele chega à conclusão de que a alma não é nem possui magnitude (407a); ela não é nem possui partes (409a); não é nem possui quantidade, afecções, estados, emoção (408a 25-408b 15); não está à parte; ela nem sequer é gênero, pois não possui espécies nem há propriamente diferenças de almas dentro de si (414b 20-35); nada permite afirmar nem sequer que ela esteja misturada, uma vez que não é parte – uma vez que ela é indivisível. Disso, podemos extrair uma primeira e mais importante consequência, a respeito do aspecto mais básico e definitivo da alma. A única característica que a alma comparte com as substâncias que ela define é a de que elas se movem e alma move. Mas não possuir magnitude, qualidades, partes, indica que não há como determinar de onde ela move; ao contrário, indica que a alma não possui nem é passível de um “onde”. Ela precisa estar sediada em outra coisa de que se possa dizer “onde”. O quê? Aquilo que Aristóteles considera indispensável para a ciência da alma. “Na maioria dos casos, se pode observar como a alma não faz nem padece nada sem o *corpo*, por exemplo, encolerizar-se, encorajar-se, ter apetite, sentir em geral. Não obstante, o inteligir parece algo particularmente exclusivo dela; mas nem sequer isso poderá ter lugar sem o corpo” (403a 5-10). A alma é “a enteléquia primeira de um corpo natural organizado” (412 b). É “causa do corpo vivente enquanto princípio do movimento mesmo, enquanto fim e enquanto entidade dos corpos animados” (415 b 10). Nada do que tem lugar “nela” poderia ter lugar sem o corpo – da mesma maneira que uma forma precisa “dar-se necessariamente em um tipo de matéria” (403b). “(...) a alma nem se dá sem um corpo nem

é em si mesma um corpo” (414a 20). Por isso, ela não forma nenhuma oposição com ele¹. Ao contrário, Aristóteles mostra como ela, apesar de mover, não move a si mesma, a não ser acidentalmente, *na medida em que o corpo se move*. Movimentos do corpo – animação; anima. Alma.

Isso não quer dizer, claro, que a alma seja o corpo propriamente falando. Mas dela não se pode dizer tampouco que constitua uma diferença em relação a ele. Tão indistinguível – mas tão essencial. Tão “tênue”, a alma, a ponto de a sua nomeação, a sua posição de sujeito ou objeto gramaticais, a sua transformação em pronome reto e oblíquo – indispensáveis para que ela seja distinguida e exposta – ajudarem a ocasionar essa presumida substancialidade que acarretaria a sua maior negação.

3. E O INTELLECTO NA POÉTICA?

Na descrição mais detalhada daquilo que Aristóteles movimenta para a poesia na parte de sua obra destinada a ela, faltou trazer à luz o papel que uma certa faculdade desempenha ali. Apesar de em nenhum momento o intelecto vir a ser designado nominalmente na *Poética*, e de isso sem dúvida dizer respeito ao fato de que os sentidos, sentimentos e as emoções ocupam a centralidade nas faculdades envolvidas com a finalidade da poesia, ele não tem como não desempenhar um papel nessa economia.

Poderíamos dar três razões genéricas. Primeiro, porque os sentidos, a visão, a audição e a percepção das formas já envolvem por si só o intelecto. Segundo, porque sem ele uma tragédia nem sequer poderia ser discernida como tal. Terceiro, porque não se pode falar de metáfora, de analogia, de palavra, de frase e de discurso – tão indispensáveis à poesia – sem levá-lo em conta. Mas há outras razões, mais fortes e mais específicas do que as anteriores. Porque apesar de Aristóteles não discriminar, a maneira como discurso e poesia se desenvolvem para ele, bem como as faculdades correlatas às suas ações, permitem identificar pelo menos quatro demandas para o intelecto. No âmbito do discurso, a partir do momento

¹ Oposição que, aliás, depende da projeção do conceito de corpo no conceito de alma, uma vez que para ela ser considerada separável realmente ela precisaria de alguma magnitude, no mínimo de algum ser, o que a faria ser uma espécie de corpo sutil ou incorporeidade.

em que se visa convencer por meio de raciocínios lógicos, silogismos e entimemas, parte-se do pressuposto de que haverá um intelecto para acompanhar esses movimentos provenientes da fala do orador. E se há um oponente que vai ter o seu momento de discursar, contratacando ou defendendo o discurso de outro orador, deverá existir um intelecto tomando o discurso do adversário como objeto inteligível, em vez de apenas recebê-lo como sensível. Mas é no âmbito da poesia que podemos depreender melhor a principal maneira como o intelecto desempenha função na estrutura implicada por Aristóteles. Talvez, isso se deva ao fato de que a brevidade da *Poética* acabe aproximando-a mais daquilo que, de ao menos um ponto de vista, ela tenta ser: um manual. De instruções. Um escrito (alguns dizem que um resumo de ensinamentos dados por Aristóteles em sua academia) que se coloca instruindo a arte poética, indicando a superioridade de uma espécie de poesia sobre outra, apontando aquilo que, nessa espécie, deve ser produzido, aquilo que deve ser evitado – esse escrito necessariamente está requerendo e dialogando com um intelecto, mais do que com uma sensibilidade. O intelecto surge como aquilo para o quê não exatamente a poesia, mas sim o tratado de arte poética se destina. Ele surge também como aquilo que, apesar de mais detalhada e talvez por isso menos perceptível, também o tratado de retórica se destina (e na medida em que a retórica é saber prático, e também visa instruir o orador, tornando-o apto a discursar melhor).

Em ambos os casos, o apelo ao intelecto se dá em uma esfera diferente da que se dá o apelo aos sentidos: nesta, estamos naquilo que as frases do texto de Aristóteles atribuem, implicam, pressupõem para o objeto de que elas tratam – e naquilo que conseqüentemente alguém que vai ler, ver, ou pensar esse objeto vai pressupor para ele (que ele se dirige à leitura, audição ou percepção; e que essa leitura ou audição vai sofrer a sua ação num espaço físico particular); na outra esfera, estamos naquilo que as frases de Aristóteles implicam e pressupõem para o alvo a que elas se destinam – um intelecto, que elas procuram instruir transitivamente. Nas duas esferas, Aristóteles demanda um ponto de chegada, um ente que esteja ali para a poesia, embora de formas distintas. Poderíamos até fazer o exercício de ligá-las, essas formas, de um ponto de vista específico: a arte poética ensina o intelecto a fazer poesia, e, ensinando, faz ele pensar a poesia como uma ação que demanda um corpo a que se

destinar e um espaço físico em que ocorrer. Mas esse caminho na ligação poderia ser invertido: Aristóteles vê e lê uma série de tragédias, lê e ouve epopeias, percebe o que percebe, sente o que sente, toma tudo isso, depois, como objeto inteligível e, após um longo tempo maturando, escreve uma arte poética que ensina o intelecto a fazer tudo o que ele, Aristóteles, viu ou percebeu, e julgou ser melhor. Ou ainda: a arte poética ensina a um leitor de poesia, que não é poeta, a perceber que durante a leitura realiza-se um movimento até ele, que está situado num lugar específico, fazendo-o perceber também que, enquanto ele lê e ouve, ele lê e ouve; ele percebe, ele imagina, ele sente emoções.

O intelecto em qualquer um desses cenários não vai aparecer pensando uma tragédia particular, nem as tragédias em geral com o objetivo de sabê-las, conhecê-las; o intelecto conhece e sabe as tragédias com o objetivo de fazê-las. Se a possibilidade de conhecer e saber a poesia através da arte poética não está descartada, se, antes, está implicada, não deve passar despercebido o fato de que nela o intelecto deve saber o suficiente para fazer, e que o indivíduo de uma espécie de poesia (uma tragédia particular) deve vir não no princípio, como objeto a ser analisado, mas no fim, como objeto a ser realizado. No início de tudo, no século IV a. C., antes de agir inteligindo o seu objeto de forma analítica, crítica, dialética, etc., o intelecto aparece no horizonte da poesia como a faculdade para a qual se destina o texto *sobre* poesia, e como a faculdade que vai *fazer* o que um texto sobre poesia ensina.

E talvez mais na esfera do intelecto do que na outra – assim como mais na *Retórica* do que na *Poética* – cria-se uma condição na qual aquele que lê o texto deve forçosamente *se colocar no lugar* de quem vai ou está discursando, apelando à sua memória e à sua imaginação, apelando às suas faculdades que lhe colocam em movimento diante de um público mesmo que imaginado, num espaço também imaginado. Na *Retórica*, o leitor é quase forçado a se imaginar em ação. E se na poesia o poeta não tem a necessidade de se imaginar assim para aprender e a desenvolver tragédias ou poemas, isso se deve ao fato de que durante a leitura do livro ele já começa a se colocar em ação. Ele é chamado à presença do objeto que ele vai produzir, enquanto recebe regras de (boa) execução para acrescentar, subtrair, depurar, em suma, *tocar, mexer* naquilo que ele está produzindo. Chamado a lembrar de tragédias que leu ou escreveu, de trechos específicos, projetando e talvez já executando trechos que ele gostaria

de executar. Em suma, ele é chamado de forma mais inteiriça à presença do livro, à escuta daquilo que ele lê, frente a frente com o breve tratado, de forma similar àquela em que o oponente se vê frente a frente com o discurso que ele deve refutar ou com que ele deve dialogar. Na *Poética*, o leitor – o poeta – é chamado a si, não no sentido de ser chamado a seu interior ou a se refletir, mas no sentido em que é obrigado a se colocar como o poeta particular que é, que foi, que gostaria de ter sido ou que gostaria de vir a ser. Ele e a *Poética*, frente a frente – e, depois, ele e a tragédia que ele vai criar. Um sujeito que cria, que imita, que entende, tal como o sujeito que vê ou ouve.

Engana-se quem pensa que na esfera do intelecto a poesia e o discurso vão demandar menos o corpo do que eles demandam enquanto objetos a serem lidos ou desfrutados. Aristóteles continua colocando em questão a alma, isto é, o corpo. Antes de demandar um público ou uma audiência, ou um sábio que os generaliza, poesia e discurso demandam esse ente para o qual se dirigirem e no qual se realizam. Corpo. Corpo que vê, que ouve, que entende. Corpo que sente, que teme e se compadece. Corpo que se purifica. Quer ouvindo, quer escrevendo – corpo. Multiplicado por um (no caso de apenas um indivíduo como audiência) ou multiplicado por mais de um (no caso de um público maior).

É assim que o regime de pensamento referente à poesia na Antiguidade, ou pelo menos alguns de seus principais escritos, vão se situar frequentemente nos entornos que ligam a prática e o pensamento da poesia ora à presença e a integridade de um corpo (o do ouvinte/ leitor ou o da poesia); ora a uma referência analógica-metafórica a um corpo e suas impressões sensíveis como modelo para a descrição dos efeitos ou qualidades da poesia; ora à referência de um espaço físico (como espaço de realização concreta ou como modelo analógico para a descrição dos efeitos ou qualidades da poesia). A lista de autores e exemplos poderia se alongar muito, e certamente se justificaria um estudo à parte que a desenvolvesse e esmiuçasse.

Em Aristóteles mesmo, além de todos os aspectos ressaltados, poderíamos encontrar essas três referências em outros momentos, como, por exemplo, no de sua definição para metáfora, como um artifício pelo qual o objeto metaforizado é “*posto*” – e é posto “*diante dos olhos*” – de quem a ouve. Se saltarmos um pouco no tempo e no lugar e formos até o século I a.C., em Roma, com Horácio, poderíamos encontrá-lo dando em sua arte poética diversos

sinais nesse sentido. A começar pela privilegiada posição de começo que ele dá para a seguinte comparação:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós, o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia ao livro, cujas ideias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. (1997, p. 55)

Poderia haver comparação mais corpórea para as ideias representadas em um livro de poesia do que aquela que compara a sua constituição à de um corpo que reunisse partes de homens e animais? Para Horácio, ao escrever um poema ou livro, deve-se escrever “um corpo simples/ um corpo só”. Não se deve exagerar no “polimento”, para evitar não só perder a força e o furor, mas também ficar “inchado”. Deve-se “dez vezes limá-lo até que/ chegue dar-lhe o mais perfeito polimento” (XVII). Se necessário, “deve-se riscar tudo e [tornar]/ os versos mal torneados à bigorna” (XXXVIII). Deve-se meditar a respeito de que “peso” carregar “nos ombros”. Porque chegar a ser mau poeta é comparável a estar “enfermo de lepra e icterícia”; um mau poeta afugenta ignorantes e doutos; aquele que ele atrai, “com os versos o mata; semelhante à tenaz sanguessuga, que, se cheia de sangue não está, não larga a pele” (XL). Horácio diz ainda que, não fazendo poemas, poderá, no entanto, ensinar os seus preceitos, assim como a pedra de amolar, que não corta, mas dá corte ao ferro (XVIII). Pois são muitos os preceitos a ensinar; todos, no fim das contas, literalmente no fim das contas, deverão visar ou considerar o ouvinte. “Não basta que o poema seja belo;/ Deve ser persuasivo, de maneira/ que as paixões que quiser no ouvinte mova”. “(...) atende ao que eu quero, e quer comigo/ O povo: se deseja que te ouçamos/ Assentados, até que o pano subam,/ E a pedir venha o coro os nossos *vivas*,/ Deves mui bem notar de toda a idade/ (...) [dar] a cada idade o que lhe toca” (XVI). E em que circunstância se poderia ser mais explícito na demanda de um indivíduo como ponto de referência para a destinação de um texto escrito ou falado do que em uma carta, destinada explicitamente a alguém, tal como Horácio o faz, ao escrever para Lúcio Calpúrnio Pisão e seus filhos as recomendações acima para a arte poética? Não temos um texto que simula uma forma epistolar, nem um que tenha sido escrito tomando como fonte

uma carta, mas sim de uma carta escrita em forma de poema que deixou de integrar o seu lugar de origem no *corpus* do autor para ser tratada como obra principal, livro, arte poética. Deveríamos ver nela as primeiras bases da perspectiva que, posteriormente, muitos séculos depois, entenderá a demanda por um leitor ou ouvinte na poesia como a demanda por um destinatário? Ou poderíamos vê-la já nos hinos, ou nas dedicatórias explícitas ou implícitas de poemas elaborados por poetas tão antigos quanto Museu e Orfeu?

Na linha da referência analógica, poderíamos destacar, um século depois, algumas observações de Longino, como quando ele diz que “inchaços são ruins no corpo e no estilo”, ou quando diz que “um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, *como dos corpos*, é a conjugação dos membros” (XL, 1, grifos meus). Já a descrição dos efeitos provocados no leitor ou das qualidades de um poema através da descrição de efeitos sensíveis, passíveis de um corpo sofrer, podemos encontrá-la no próprio Horácio e na metáfora do polimento, ou na comparação do ato de burilar o poema com o ato de lixar unhas; em Longino, que quando quer falar de pensamentos mal trabalhados na poesia, compara a “lábruta, não esmerada”. Boileau, mais de mil e quinhentos anos depois, vai dizer referindo-se à relação entre som e sentido que “o verso melhor preenchido, o mais nobre pensamento não pode satisfazer o espírito quando a orelha é ferida”. Em suma, não apenas claras referências à importância dos órgãos do sentido, dos sentimentos e do físico, como também muito o que hoje é rechaçado sob o termo pejorativo de “crítica impressionista”.

A expulsão – do horizonte conceitual e instrumental do pensamento sobre poesia – de expedientes que, hoje, são aproximados de uma crítica dita mais impressionista e “subjetiva”, se deve a uma transformação no regime de produção de pensamento sobre esse objeto, que, a partir do Renascimento, passou a se associar ao regozijo do intelecto e da sensibilidade intelectual – depois passou a produzir sentido e a ser motivo de interpretação ou base para pensamento –, para, por fim, passar a exigir cada vez mais um alto grau de abstração, de conceitos abstratos, de noções mais afeitas aos aspectos de significância e de sentido dos poemas, ou aos seus aspectos formalizáveis (e também generalizáveis). Mas essa mudança no regime não deve nos enganar. Porque ela não só não se afastou do corpo e da referência a um espaço físico “real” (ao menos como pressuposição garantida e por isso a ser deixada de lado

para se dedicar àquilo que ainda não estava garantido no pensamento), como a possível demanda pelo corpo que algumas vertentes importantes da poesia e da literatura no século XX passaram a pôr em pauta (seria possível fazer uma breve história da “reparição” do corpo no pensamento sobre poesia no século XX, como, para ficar apenas em um exemplo, Paul Celan, que determina o ritmo poético literalmente como uma forma de respiração do corpo) não traz necessariamente uma novidade para a cena, talvez nem mesmo conclame um retorno: mesmo que das mais variadas formas e configurações, e com enormes diferenças, desde os seus primórdios essa cena nunca deixou de ter como base o corpo.

A poesia nunca poderia ter rumado a um local tão etéreo como o do intelecto, do sentido, da mensagem, da crítica analítica, sem se perder, se não tivesse a segurança de um corpo do leitor muito bem ancorado no lugar em que ele é produzido, se não tivesse a segurança de um espaço físico bem determinado e localizado, se não tivesse uma referência muito concreta e particular, como a de um poema ou de um livro, para a circunstância de acontecimento para a poesia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Acerca del alma**. Introdução, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

_____. **Física**. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

_____. **Metafísica. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. **Organon**. Lisboa: Guimarães Editora, 1985 (trad. Pinharanda Gomes).

_____. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. **Poética de Aristóteles. Edição trilingue por Valentín Garcia Yebra**. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

_____. **A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Retórica**. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 2005.

BOILEAU, Nicolas. *Arte poética*. In: *Do mito das musas à razão das letras*. Roberto Acízelo (org.). Chapecó: Argos, 2014. pp.

HORACIO. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LONGINO. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.