

## ***Mímesis e métis: a verossimilhança como instigadora da crença***

### ***Mimesis et métis: la vraisemblance, aiguillon de la croyance***

Clarissa Paranhos de Araújo Ribeiro<sup>i</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Resumo:** Este artigo aproxima duas noções mestras da Antiguidade grega: *mímesis* e *métis*. A primeira, associada à composição poética, será estudada a partir da abordagem de Luiz Costa Lima, mas à qual a aproximação da noção de *métis* – sugerida por Michel de Certeau em seu *A Invenção do cotidiano I* – trará nuances. Em particular, por essa conjunção busca-se salientar a relação entre construção verbal da verossimilhança nas tragédias e epopeias, reviravolta e crença – sendo esta compreendida, junto a Michel de Certeau, como a disposição subjetiva a converter o possível em expectativa.

**Palavras-chave:** Crença; *mímesis*; verossimilhança; Luiz Costa Lima; Michel de Certeau.

**Résumé:** Cet article rapproche deux notions maîtresses de l'Antiquité grecque : la *mimesis* et la *métis*. La première, associée à la composition poétique, sera étudiée à partir de l'approche de Luiz Costa Lima, mais à laquelle le rapprochement de la notion de *métis* - suggéré par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien I* - apportera des nuances. En particulier, cette conjonction vise à souligner la relation entre la construction verbale de la vraisemblance dans les tragédies et les épopées, le retournement et la croyance – cette dernière étant entendue, avec Michel de Certeau, comme la disposition subjective à convertir le possible en attente.

**Mots-clé:** Croyance; mimesis; vraisemblance; Luiz Costa Lima; Michel de Certeau.

## Introdução

Este artigo integra uma pesquisa em andamento em torno da obra do pensador francês Michel de Certeau (1925 - 1986), que exploro enquanto reflexão original acerca do conceito de “simbólico”. Em meio aos fenômenos vários sob ele reunidos, a crença ou o “ato de crer” é preocupação constante na obra do autor que, antes de ser historiador ou antropólogo, se afirmou como jesuíta, integrando ainda novo a Companhia de Jesus. Depois, como historiador e antropólogo, sua escolha de vida o levou a tomar o ato de crer como constitutivo do laço social, fenômeno distinto da experiência religiosa de fé.

No último ensaio que dedica ao crer, publicado um ano antes de seu falecimento, Certeau escreve esta frase: “[As crenças] seriam para o corpo social o que a água é para o corpo biológico” (1985, p. 704). Como interpretá-la? Água para o corpo biológico, as crenças são maré incerta a nos levar no dia a dia. “Rumor oceânico do ordinário” (1990, p. 19), diria Certeau, que em seu *A Invenção do cotidiano I* pensa sobre o laço social, sobre seu enlace com as práticas do dia a dia.

Aproximando-me com cuidado do fenômeno do crer, revisito *A Invenção* a fim de descobri-lo ali. De cara, pode-se ler uma parte inteira dedicada às “Maneiras de crer”. Nela encontro esta citação, de imensa sensibilidade:

não há nada de tão “outro” quanto minha morte, índice de toda alteridade. Porém, nada tampouco torna mais preciso o lugar de onde posso dizer meu desejo pelo outro, minha gratidão de ser – sem garantia e bens a oferecer – recebido na linguagem impotente de sua espera; nada designa com mais exatidão do que minha morte o que é **falar**. (CERTEAU, 1990, p. 281 - grifo do autor)<sup>1</sup>.

Ela é o momento marcante de uma seção intitulada, precisamente, “Dizer é crer”. Na cena evocada pela citação, alguém se dispõe a reconhecer a morte próxima de um outro, a **esperá-la**, dando lugar na fala à sua realidade perturbadora. Essa fala instaura uma vivência em comum, a experiência da alteridade da morte que, compartilhada, concede ao agonizante mais do que sua agonia. Concede-lhe um último lance com o desejo, Eros renitente dando à vida do corpo sua continuação no espírito de um outro.

---

<sup>1</sup> As traduções de obras cujo exemplar consultado é em francês estão sob a responsabilidade da autora.

Penso que, na vinculação do crer ao dizer, há algo dessa continuação. Também parece-me, à luz de leituras que comparecerão no texto que se segue, que o segredo do crer reside na expectativa, disposição subjetiva de que a espera é a forma lenta.

Para além das anotações reunidas em “Maneiras de crer”, a reflexão de Certeau sobre a crença atua em surdina por todo o *A Invenção*, despontando aqui e ali. No capítulo VI do livro, intitulado “O tempo das histórias”, Certeau escreve:

A memória constrói-se (...) com acontecimentos que não dependem dela, ligada à expectativa de que algo vai produzir-se ou que deve produzir-se alguma coisa estrangeira ao presente. Bem longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, ela vive de **crer em possíveis e de esperá-los**, vigilante, de tocaia [à l'affût]. (1990, p. 131 - grifo meu).

Esse é o único momento em que o verbo “crer” aparece no argumento do capítulo, alardeando, contudo, sua presença virtual. Tento mostrá-la.

Certeau dedica-se neste texto a pensar a narração como um manejo da linguagem operado pela lógica das práticas (1990, p. 118-119), exercício difícil mas fundamental para um livro como *A Invenção do cotidiano*. Com efeito, a obra toma as práticas cotidianas como uma questão, como “uma maneira de pensar investida numa maneira de agir” (1990, p. XLI) que não se pode capturar pelo discurso do saber. Ao se falar **sobre** as práticas, elas escapam e enganam. Afinal, em sua disposição a manterem-se criativas em circunstâncias imponentes, as práticas são “astuciosas”:

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, ir ao mercado ou cozinhar, etc.) são de tipo tático. E também, mais geralmente, grande parte das “maneiras de fazer”: sucessos do “fraco” contra o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem, etc.), bons truques [trucs], artes de fazer uma jogada [faire des coups], astúcias de “caçadores”, mobilidades obreiras [manoeuvrières], simulações polimórficas, achados gozosos, tão poéticos como guerreiros. (1990, p. XLVII).

As práticas cotidianas, sem dispor dos meios de definir as leis que regulam as relações sociais, se fazem táticas, isto é, encontram maneira astuciosa de tirar o melhor partido de uma circunstância pré-determinada. O leitor, por exemplo, “nem toma o lugar do autor nem um lugar de autor. Ele inventa nos textos outra coisa do que era a ‘intenção’ deles” (1990, p. 245).

Mas, na citação acima, alarga-se a dimensão do cotidiano contemporâneo. “Astúcias de ‘caçadores’”, “simulações polimórficas”... Integrando-as às práticas de nosso dia a dia, Certeau inscreve na contemporaneidade um outro universo. A citação continua: “Os Gregos as designavam [as práticas] pela *métis*” (1990, p. XLVII). Com efeito, a *Invenção* de Certeau beneficia-se muito do trabalho então recentemente lançado por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, vertido em português por *Métis. As astúcias da inteligência* (1974/2008).

Os dois helenistas nele se dispõem a explorar a *métis*, “forma de pensamento” (2008, p. 11) que deve seu nome à deusa Métis e que atua em “um certo tipo de inteligência comprometida com a prática, confrontada por obstáculos que é preciso dominar sendo astuto, para obter êxito nos mais diversos domínios da ação” (2008, p. 10). Inteligência tática, a *métis* comparece, nos textos da Antiguidade grega que a mencionam, em “realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso” (2008, p. 11). Por isso mesmo, a Antiguidade não discerniu a noção de *métis* por meio “de uma formulação explícita, de uma análise em termos de conceito, de uma exposição seguida de ordem teórica” (2008, p. 10). Fazendo-se presente de outra forma, ela é **contada** pelos mitos e **mobilizada** em diferentes práticas humanas e naturais que nos chegam registradas sobretudo por tratados especializados.

No capítulo VI de *A Invenção*, Certeau pensa “O tempo das histórias” sob o paradigma da *métis*. O autor valoriza o fato de que a obra de Detienne e Vernant se apresenta como “uma sequência de narrativas” (1990, p. 124), vislumbrando talvez, nas narrativas mitológicas que figuram a *métis*, uma “‘maneira de fazer’ textual” pela qual as práticas atravessariam o discurso, ou ainda em que ocorreria a “narrativização das práticas” (1990, p. 119).

No entanto, o autor não repisa essas narrativas, escolhendo fazer um exercício de abstração. Assim, alguns elementos destacados pelos helenistas como constitutivos da “forma de pensar” da *métis* são conduzidos para uma reflexão sobre a memória<sup>2</sup>. Não se trata de pensá-la enquanto faculdade – o que suporia pô-la em relação com a percepção, a

---

<sup>2</sup> Para uma relação entre este desenvolvimento de Certeau e a problemática polemológica que orienta *A Invenção do cotidiano I*, conferir QUADROS, Eduardo Gusmão de, As artes da memória em Michel de Certeau. In: **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 15, n. 38, p. 17-38, jan.-abr. 2022

imaginação, etc. Certeau deixa de lado a discussão sobre como a memória opera no espírito para iluminar sua maneira de operar em situação.

O que lemos em seu texto é um modelo antropológico que descreve as etapas da reação tática ao que se dá, na vida, como acontecimento. Por um lado, essa reação é despertada por um acontecimento: “o que um acontecimento, mesmo fugitivo e rápido, inscreve, é devolvido [retourné], lhe é devolvido em palavra ou em gesto. Toma lá da cá<sup>3</sup> [Du tac au tac]”. Por sua vez, a recíproca é, em si mesma, um acontecimento: trata-se de “uma ‘reviravolta’ da surpresa esperada sem ser prevista” (1990, p. 132). Por fim, é o acúmulo dos acontecimentos vividos que permite à memória agir no momento oportuno, evocando-os à medida das circunstâncias:

É uma memória, cujos conhecimentos são inseparáveis dos tempos de sua aquisição e, como se debulhasse as contas de um rosário, das singularidades [et en egrènant les singularités]. Instruída por um monte [une multitude] de acontecimentos pelos quais circula sem possuí-los (cada um deles passou, perda do lugar, mas clarão [ou estilhaço?] [éclat] de tempo), ela pondera e prevê “as vias múltiplas do porvir” combinando essas particularidades antecedentes ou possíveis. (1990, p. 125).

A memória, portanto, reagindo a algo que ocorre de maneira surpreendente e desestabilizadora – o acontecimento –, reverbera esse movimento do acontecer. Por sua vez, o efeito de sua intervenção é tão surpreendente quanto o acontecimento que a provocou. Ademais, pela maneira como articula seus recursos, a memória preserva aos acontecimentos passados seu caráter instável, pois eles não lhe pertencem e lhe aparecem como um “clarão de tempo”.

A insistência do autor na palavra “acontecimento” – “événement” – leva o leitor para o dia a dia, imaginando o funcionamento dessa dinâmica da memória em meio ao que acontece, revisitando-o enquanto “prática diária que consiste em aproveitar [saisir] a ocasião e a fazer da memória o meio de transformar os lugares”. Mas, para Certeau, o que se vive não se distancia muito do que se conta e, “sombras encobridoras [ombres portées]”, o que se conta “aumenta em projeções simbólicas e narrativas” (1990, p. 130) o que se vive. Num paradoxo caro ao autor, a sombra ilumina.

---

<sup>3</sup> Devo a feliz tradução à expressão escolhida por Cristiano Barros para qualificar o jogo da crença em outros escritos de Certeau. Conferir seu artigo publicado no presente dossier.

Ele imagina essa passagem da vida para a narrativa:

as mesmas práticas se produziram ora num campo verbal, ora num campo gestual; elas jogam com um e outro, igualmente táticas e sutis aqui e ali; é o toque de bola [elles se renverraient la balle] – do trabalho à vigília, da cozinha às lendas e às fofocas, das astúcias [ruses] da história vivida às da história contada. (1990, p. 120).

Na experiência moderna, é o “romance”, “jardim zoológico das práticas cotidianas” (1990, p. 120), que mantém esse jogo vivo. Figuradas por ele, as práticas também incidem nele pela forma, a exemplo da narração de um contador de histórias que, ao estabelecer o espaço imaginário da ficção, “não descreve uma ‘jogada’ [un coup], [...] a **faz**. [...] um gesto equilibrista do qual participam as circunstâncias (lugar, tempo) e o próprio locutor, uma maneira de saber manejar, arranjar e ‘encaixar’ [placer] um dito deslocando um conjunto” (1990, p. 120 - grifo do autor). A memória, mobilizada pela prática astuciosa da narração, integra-se ao dispositivo literário revisitando os “ditos” à luz do presente da fala.

Em 1985, no ensaio intitulado “O crível. Preliminares a uma antropologia das crenças”, Certeau reconhece a presença da crença nessa dinâmica. Mais precisamente, ele salienta, sem desenvolver, a centralidade da narrativa no processo de constituição e disseminação das crenças. Como uma abertura, o autor escreve para encerrar seu ensaio:

A seguinte análise ultrapassa o propósito destas notas, mas, ao se discernir [en repérant] a formalidade das práticas das quais a narrativa [le récit] é ao mesmo tempo o operador e a *mise en scène*, ela deverá, como uma retórica já empreendeu, dar seu conteúdo dinâmico ao quadro que o crível desenha: estratégias narrativas. (1985, p. 704).

A intuição que despontara no texto “O tempo das histórias” é, então, declarada. Mas, com o falecimento de Certeau um ano depois, essa ideia não pôde se concretizar em sua obra. Proponho-me então, como sua leitora, a pensar o laço entre narrativa e crença.

Para tanto, chamo a atenção para duas formas do “acontecimento” já em jogo na memória “mética” e que, “memória mimética”, se fazem presentes nas narrativas. Destaco primeiro a forma do acontecimento que consiste em ruptura e surpresa e, enquanto “estratégia narrativa”, assimila-se à reviravolta dramática. De igual importância é a transformação do acontecimento em experiência orientadora acessada pela memória nos momentos propícios e que, articulada à narração, se dá como um “dito” que ganha novo

encaixe (1990, p. 120). As duas formas juntas – o agulhão da surpresa como reviravolta e sua integração à experiência sob a forma de “ditos” – podem esclarecer algo da dinâmica do crer, que **torna o possível em expectativa** (1990, p. 131), o já **dito** em novo **dizer**.

No texto que se segue, concentro meu esforço em elucidar a forma narrativa da reviravolta junto ao texto que primeiro a teorizou, a *Poética* de Aristóteles. Sendo assim, tento reconhecer algo da atuação da *métis*, tão importante para a reflexão de Certeau, nos manejos poético e retórico da linguagem tal como praticados e teorizados na Grécia antiga. Ponto comum entre essas duas artes é a incidência, esta sim declarada, da *mímesis*. Noção prismática, o que nela é constante é o fenômeno cognitivo e criativo da articulação entre o semelhante – o que se apresenta na cultura como já repertoriado – e o que ganha luz como diferença. Que relação estabelecer entre *mímesis* e *métis*, essas duas noções mestras do mundo antigo?

A *métis*, asseveram Vernant e Detienne, perdurou no pensamento grego por “mais de dez séculos” (2008, p. 277) e suas primeiras menções remontam às epopeias de Homero. Por sua vez, a noção de *mímesis* também tem vida longa. A pesquisadora Christiani M. de Menezes e Silva assinala que os “cognatos do verbo *mimeomai* já aparecem [...] em Homero (séc. IX - VIII a.C.) no *Hino a Apolo*” (2014, p. 14). A essa observação acrescento a argúcia de Jacyntho Lins Brandão que, em seu inestimável *A antiga musa* (2015), relaciona o canto XIX da *Odisseia* – em que Ulisses, já em Ítaca, se passa por um outro (Éton) em seu diálogo com Penélope – “ao conceito (ou a um conceito em formação) de mimese” (2015, p. 78), no sentido teatral do termo.

Arrisco sugerir que esse despontar concomitante na letra homérica não seria pura coincidência – ainda que, bem longe de ser helenista, eu conte apenas com a convergência dessas leituras como base. O enlace pode, no entanto, ser de valia para o argumento do texto, como um desdobramento da intuição de Certeau quanto à atuação da *métis* na memória e na narrativa. Com efeito, as duas noções convergem quanto à capacidade de simulação que lhes é constitutiva. No que concerne à *mímesis*, já no *Hino a Apolo* “concordam os estudiosos, *mimeomai* tem o sentido de simular algo, isto é, ‘parecer fazer o mesmo que’” (DE MENEZES E SILVA, 2014, p. 14), enquanto o desempenho de Ulisses no canto XIX (e em muitos outros) consiste em, por um manejo de sua narração, garantir que sua invenção narrativa “seja semelhante a coisas autênticas” (LINS BRANDÃO, 2015, p. 78). A *métis*, por sua vez, joga com

a habilidade de simular para levar a melhor em situações incertas. O exemplo da contação de Ulisses, cuja alcunha maior é *polymétis*, bastaria – afinal, ele simula para não denunciar sua presença à horda de pretendentes à mão de sua esposa –, mas pode-se também evocar sua simulação astuciosa ao se declarar como “Ninguém” para o Ciclope, no canto IX, entre muitas outras ocorrências no périplo de Ulisses e além.

Como efeito de minha amarração, a *mímesis*, entendida como simulação, entra no rol de recursos que uma inteligência movida pela *métis* pode mobilizar. Contudo, no uso registrado pelos autores do século V a.C., a noção de *mímesis* não parece se atrelar às circunstâncias contingentes em que a *métis* atua. É ainda Christiani de Menezes e Silva que me ajuda:

de modo bem geral, nos autores do século V a.C., os cognatos de *mimesthai* exprimem ora a imitação de sons de animais e sotaques estrangeiros, ora a reprodução do que é imitado, o *mímema* propriamente dito, como imagens pintadas e esculpidas em réplicas; ora designa uma apresentação pública, **representação** por meio de atores, **simulação** de certos aspectos da vida. Mimese pode significar também **emulação**, ou seja, a imitação de um comportamento tomado como modelo, ou indicar o **disfarce**, [isto é], a emulação e a simulação juntas. (2014, p. 15 - grifos da autora).

Além de “simulação”, portanto, os cognatos de *mimesthai* recolhem os significados de “imitação”, “reprodução”, “representação”, “emulação”, “disfarce”. Afora o interessante “disfarce”, que ressoa a atuação da *métis*, os outros termos associados à *mímesis* me sugerem cautela. Tome-se a noção de emulação – isto é, o aprendizado de comportamentos por imitação de modelos – que supõe a duração, a continuidade e a reprodução de valores sociais estabilizados. O caso da própria “simulação”, tal como tematizada no século V a.C., chama a atenção: ela inscreve-se num contexto controlado, nomeadamente o das representações teatrais institucionalizadas.

Mas pode-se tomar a relação pelo sentido inverso. A *métis*, com efeito, é uma forma sorrateira do pensamento, sendo possível indagar se a lógica de sua atuação incide, ainda que não se mostre à primeira vista, nas atividades a que a *mímesis* é assimilada. Com essa aproximação, a compreensão do ato de crer ganha mais uma camada: crer é esperar possíveis, transformando o dito em dizer, o possível em expectativa. Nesse exercício da sensibilidade, a articulação mimética de semelhanças e diferenças constitui o material que, dinamizado pela argúcia da *métis*, dá ao crer sua surpresa.

No texto que se segue, concentro-me, em particular, em um dos fenômenos culturais elencados acima: as representações teatrais e sua teoria, insistindo no laço entre *métis*, composição narrativa e *mímesis*. Nesse esforço, sigo as indicações de Aristóteles na *Poética* e articulo a composição do poeta às técnicas da arte retórica. Pela ênfase concedida à tessitura verbal do texto trágico, à sua relação intrincada com o manejo retórico da *doxa* e da *endoxa*, se destacará a noção central de **verossimilhança**. Estruturante na narrativa, concreção particular da *mímesis*, é da verossimilhança que surge a reviravolta dramática. Com efeito, a construção da verossimilhança pelo poeta suscita no espectador ou no leitor uma experiência singular de reconhecimento, a da persuasão. Afirmam Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, helenistas cujo estudo sobre a *Poética* é central em meu argumento, que no contexto do tratado a persuasão “não é mais do que o verossímil considerado em seu efeito no espectador” (1980, p. 382). E dizem mais: “O persuasivo (*pithanon*) [é] o que cremos (*pisteuomen*) possível” (1980, p. 225). Tentarei, portanto, esclarecer a relação entre verossimilhança e crença tal como estabelecida pela arte narrativa, convocando a *mímesis* e a *métis* para me ajudar.

## 2 Uma *mímesis* “mética”

O leitor já pode ter reparado que anoto a palavra “*mímesis*” com certa fluidez, ora escrevendo “*mímesis*”, ora “mimese”. “Mimese” é o termo consagrado entre helenistas para se verter o vocábulo grego μίμησις. “*Mímesis*”, por sua vez, é a forma como o pensador brasileiro, teórico e crítico da literatura Luiz Costa Lima, verteu o termo antigo, salientando por essa diferença a originalidade de sua teorização da *mímesis*. É a ela que me filio, o que significa uma restrição: não assumo a responsabilidade de dar conta da imensa bibliografia acerca da mimese antiga, centrada na leitura cerrada do conjunto da obra de Platão e Aristóteles. O *polymétis* Costa Lima, em sua leitura autoral e voluntariamente não especializada, inscreve a *mímesis* antiga numa teoria mais ampla da *mímesis*, passível de oferecer uma chave para a compreensão da participação da ficção literária moderna no jogo entre imaginário e realidade<sup>4</sup>. Na elaboração que atravessa uma vida, o autor remonta à

---

<sup>4</sup> Sua vasta obra ganhou recentemente mais um título que, como todos os outros, vale a leitura: COSTA LIMA, Luiz, **Mímesis: a via longa de uma curta vida**, Rio de Janeiro: editora Machado, 2024

*mimesis* antiga. Sua leitura é rica e densa, mas não posso apresentá-la com vagar no espaço deste artigo. Tento, portanto, uma síntese esclarecedora a fim de iluminar o ponto de onde parto.

Em seu incontornável *Mimesis: Desafio ao pensamento* (2000/2014), Costa Lima qualifica o tratamento da noção de *mimesis* por Aristóteles. O discípulo de Platão se desvia decididamente de seu mestre ao valorizar o saber sobre a filosofia natural. Com efeito, não obstante todo o mundo fenomênico ter sido considerado por Platão mera aparência, pura distância com relação ao Ser eterno, Aristóteles lança um olhar generoso para a *physis* (a natureza), vislumbrada em seu movimento em direção à forma, que porta em si como potencialidade. Esse mesmo olhar se estende às habilidades humanas – o amplo domínio das técnicas, inclusive artísticas, que os gregos nomeavam *tekhné* –, considerando-as como o ímpeto humano em se atingir uma forma ideal. Nesta “*physis* humana” (COSTA LIMA, 2014, p. 30), a *mimesis* atua orientando a atualização do modelo natural, de maneira que se articule semelhanças a diferenças acrescentadas pela mão humana. “Assim como a forma se realiza na concreção da matéria, assim a *mimesis* se cumpre na concreção de um *mímema*” (COSTA LIMA, 1980, p. 47). Mas a amplitude dessa capacidade inventiva é de pouca monta. Ela é limitada pelo perímetro do cosmo que, já encerrado em seu Ser, acolhe as modificações que os humanos podem lhe trazer apenas enquanto aperfeiçoamento e aproximação da essência. Neste círculo fechado e pleno, entre os dois vetores da *mimesis*, o primeiro, a semelhança, teria a primazia.

Ora, não obstante a *tekhné* inspirar-se no movimento da *physis* e, por isso, permitir uma aproximação da essência em suas concreções miméticas, penso que se pode ainda revisitar a *mimesis* enquanto “*physis* humana”. A feliz expressão de Costa Lima ecoa uma outra, também da lavra do autor: a *mimesis*, tal como teorizada por Aristóteles, propicia a “aprendizagem do sentir” (2014, p. 30). Ou ainda:

*A mimesis aristotélica ensina algo que a ciência dos primeiros princípios, a obra em que ele mais se empenharia, não se permitia ensinar: que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento. (2014, p. 29).*

Lembro então que o jogo mimético entre semelhanças e diferenças confere às *tékhai* uma capacidade artificiosa, auxiliadora dos humanos na situação incerta em que se encontram no cosmo. Parto de uma observação de Christiani de Menezes e Silva:

Apesar de ser conhecimento universal como a *episteme*, a *techne* se distingue desta por se ocupar do contingente, enquanto a *episteme* trata do que tem estabilidade, como o Motor Imóvel, as Esferas celestes (que são eternas) e elementos e relações encontradas na matemática. (2016, p. 125).

Assim, se a “*techne* emula [a autora aqui escolhe esse outro significado da *mímesis*] o modo de proceder da *physis*”, complementando-a “como, por exemplo, faz a arte médica ao possibilitar a recuperação de doentes”, é porque “**lida com as contingências** de sua aplicação no mundo sublunar” (2016, p.125 - grifo meu). A *mímesis*, mobilizada para encontrar-se respostas à contingência do tempo humano, conta em suas concreções com a atividade subreptícia da *métis*.

O caso, destacado por Detienne e Vernant por entre os domínios de atuação da *métis*, do “olho clínico do médico” (2008, p. 10) pode ser esclarecedor. A *tekhné* do médico exige um acréscimo de *métis* justamente por se aplicar aos humanos. Assim, o conjunto de conhecimentos teóricos que um médico deve dominar para exercer sua arte só tem valia caso saiba também “apreender a ocasião de pegar Kairós pelos cabelos (...) por ter adivinhado e pressentido o tempo em que surgirá o Instante propício”. Afinal, “a doença é uma potência dotada de metamorfose” (2008, p. 282).

Saber “mético”, junto ao médico permanecemos, contudo, na quadratura da visão em que a *teoria* filosófica se espraia, mas agora recortada pela linha certa que vai do olho ao alvo, estocástica (2008, p. 281). Ora, ao lado dessa habilidade de conjecturar, a *métis*, engajada no movimento da *mímesis*, pode estimular um outro sentido: o da escuta. Platão atribuía a Górgias, o célebre sofista, a afirmação de que um orador poderia falar melhor da medicina para um paciente do que um médico. Faço coro com o brilhante Pierre Aubenque para dizer que ele está certo, pois se um médico detém a competência de uma “relação determinada com o ser” – se ele, imitando a *physis*, aperfeiçoa por técnicas mil sua capacidade de durar – apenas o orador pode desse conteúdo abstrair uma forma que verta algo da “experiência dos homens” (1962, p. 262). Apenas sua fala pode fazer ressoar o saber médico por sua semelhança e mesmo diferença declarada com relação ao mundo da vida.

Na *Poética* de Aristóteles, exímio tratado sobre a arte poética de manejar a palavra, esse laço entre linguagem, *mímesis* e vida humana se aperta. Afinal, a *mímesis* toma como tema, na *Poética*, o “**homem como sujeito ético**, origem [source] de sua ação” (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 19 - grifo dos autores), ganhando uma agudeza de segundo grau. Não apenas ela estrutura a representação dos homens em ação, como também atua no tecido verbal, nos atos enunciativos que têm lugar nessa representação. Penso que a inteligência da *métis* se apresenta nesses dois níveis: o da surpresa que a ação impõe à forma, inaugurando a diferença que provoca a reviravolta; o da surpresa que o ato enunciativo impõe ao dito, inaugurando a diferença que o transforma em dizer.

Com essa volta, afastamo-nos por completo do terreno do Ser para adentrar na areia movediça das ações humanas, dos acontecimentos. Mas é legítimo perguntar: até que ponto a ambiguidade e aleatoriedade do mundo humano participam da forma mimética prescrita por Aristóteles, para quem “o poeta, enquanto *mimètès*, constrói, segundo **uma racionalidade que é da ordem do geral e da necessidade**, uma ‘história’ (*mythos*)” (DUPONT-ROC e LALLOT, p. 20 - grifo meu)? Como harmonizar a necessidade, a que, a princípio, a generalidade se atrela, com a instabilidade por mim salientada?

### 3 Do *dito* ao *dizer*

Voltemos à *Poética*. Como ressalta Costa Lima, o efeito provocado pelas tragédias no público, os sentimentos de temor e piedade, pode ser caracterizado como “uma descarga [afetiva] cumprida no âmbito da socialização de valores políticos, em que as lendas da Grécia arcaica indiretamente serviam à vivência e compreensão dos dilemas contemporâneos” (COSTA LIMA, 2014, p. 38). A compreensão se efetua porque

a encenação [supõe] uma ação em que ao semelhante (*homoios*) [cabe] a primazia sobre a diferença (*diaphora*), i.e., em que o encadeamento [permite] ao espectador aclimatar-se ao relato (*mythos*) para que então [sofra (e usufrua)], pela reviravolta (*metaballein*) no destino do herói, o “efeito trágico” (2014, p. 219).

Essa experiência de compreensão, arrematada pela descarga afetiva (a catarse), tem uma incidência sócio-política: na Grécia clássica, a “aprendizagem do sentir” que a *mímesis* possibilita visa a “habilitar o cidadão para o enredo da vida” (idem, 2014, p. 30). Resta saber

como o “enredo da vida” pode ser meditado pelo espectador, convidado a relacioná-lo ao encadeamento “necessário” encenado nas tragédias da *pólis*.

Primeira observação: Aristóteles mobiliza, na *Poética*, um significado particular da noção de “necessidade”. Conforme o esclarecimento de Pierre Pellegrin, na obra de Aristóteles

A necessidade é [...] uma das características da ciência. Aliás, não existe ciência que não seja do necessário: é necessário o que não pode ser diferente do que é, e, se o objeto da ciência é necessário, ele também é eterno. (2018, p. 48).

Ora, se na composição das tragédias o poeta deve proceder “segundo uma racionalidade que é da ordem [...] da necessidade” (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 20), o significado que “necessidade” ganha ao longo das páginas do tratado escapa a essa definição.

Na *Poética*, com efeito, a “necessidade” consiste no encadeamento causal entre começo, meio e fim, de sorte que nenhum dos momentos pode iniciar-se “por acaso” (50b26ss). Como exemplo, descrevo, sem muito rigor mas, espero, de forma que baste, a estrutura de *Édipo rei*: a profecia de Tirésias inaugura uma sequência de diálogos em que, um a um, os elementos necessários para asseverar a real condição de Édipo – ter matado seu pai e ter esposado sua mãe – são expostos em cadeia, compondo o quebra-cabeça que, por fim, revelará a Édipo seu fado e o levará ao terrível desenlace, ao cumprimento de seu destino. Atuante no tempo dos homens, a relação de causalidade é inaugurada pela palavra – a profecia – e pontua a passagem de sua temerária negação ao ato que enfim a realiza, motivado pelo acúmulo de discursos que a confirmam apenas de forma parcial, ainda que complementar. Essa necessidade só pode ser “necessidade imposta pelos deuses” (VERNANT, 1977, p. 38, nota 26)...

Ela, ao menos, não comunga da “eternidade” em que “aquilo que não pode ser diferente” se encontra. Na tragédia de Sófocles, fato (o destino de Édipo) e enunciação (o destino de Édipo anunciado por Tirésias) dependem da ação humana (sua realização por Édipo) para irmanarem-se. Diferentemente, ao mover-se na dimensão metafísica do cosmo, a palavra tenta consubstanciar-se com sua estabilidade, fazendo do que acontece – a causa, num silogismo científico ou demonstração – o indício da eternidade. Veja-se o seguinte exemplo: “todo corpo celeste que sofre uma interposição da terra entre ele e o sol fica

eclipsado, a lua sofre esse tipo de interposição, portanto a lua é eclipsada; o termo médio (sofrer uma interposição) é causa do fenômeno estudado, a saber, o eclipse da lua” (PELLEGRIN, 2018, p. 16). Pierre Aubenque repara na

equivalência que Aristóteles estabelece às vezes entre a noção física e metafísica de **causa** e a noção lógica de **termo médio**, uma e outra designando dois aspectos de uma realidade mais fundamental: a da essência. O termo médio é causa no silogismo, porque é essência e a essência é o que dá razão [rend raison] aos atributos. (1962, p. 296 - grifos do autor).

E formula: “o silogismo não é em si mesmo senão que o desdobramento da essência no discurso humano” (1962, p. 297).

Ora, a tragédia se distancia de saída desse modelo pela particularidade de sua expressão verbal. Realçando a diferença, cada poeta trágico aposta no manejo metafórico para tornar surpreendente – “artefato inédito”, escrevem Dupont-Roc e Lallot (1980, p. 367) – a história já conhecida (por exemplo, cf. 58a18ss), apanhada no tesouro das lendas da Grécia arcaica. Realçando a semelhança, lança-se mão daquilo que Aristóteles considera constitutivo da composição dos personagens: “a tragédia é representação de ação e (...) os agentes são seus personagens em ação que devem necessariamente ter qualidades na ordem do caráter [caractère] e do **pensamento**” (49b36ss, grifo meu).

O pensamento, explica Aristóteles, é “tudo o que [nas] palavras [dos personagens] serve para [revient à] **fazer uma demonstração** ou ainda **enunciar uma máxima**” (49b36ss, grifo meu). Logo, contudo, a demonstração científica é deixada de lado, enquanto a evocação da máxima acaba convocando o registro discursivo em que atua: mais adiante, pensamento “é a faculdade de dizer o que a situação implica e o que convém; é precisamente, nos discursos, o objeto da **arte política ou retórica**” (50b4ss, grifo meu).

O trato retórico da linguagem, sistematizado tanto quanto possível por Aristóteles em sua *Retórica*, apresenta-se como um “conjunto ordenado de preceitos e adequações” (HANSEN, 2013, p. 23) que constituem como arte, como *tekhné*, a composição de discursos e, mais amplamente, todo manejo habilidoso da palavra. Vinculada, na Atenas clássica, à discussão dos assuntos da cidade em praça pública, a arte retórica amolda a opinião, a *doxa*, e sobretudo a opinião plausível, a *endoxa*, a formas argumentativas particulares a esse regime discursivo (2013, p. 23).

Sem ainda detalhá-las, atendo-me às máximas, frases retiradas da *endoxa* e que, circulando do discurso à tragédia, povoam o imaginário grego. Quando empregadas nos discursos públicos, elas iniciam um raciocínio que se quer convincente à ocasião. Quando presentes nas tragédias, seu uso parece mais tortuoso, pois o que se diz a propósito, nesse quadro, pode ser o que anuncia o propósito velado do *mythos*. Retiro dois exemplos de *Édipo rei*. O sacerdote, tomando a palavra ainda no início da história, pede a Édipo que busque ajuda para livrar a cidade de Tebas da peste recorrendo à máxima de que “os conselhos de homens mais vividos são muitas vezes oportunos e eficazes” (SÓFOCLES, 1989, p. 20, 58-59). Quanta ironia não se guarda nessa fala ainda inocente? Motivado por essa demanda, Édipo faz Tirésias falar, instado-o pela máxima de que “a ação mais nobre de um homem é ser útil a seus semelhantes até o limite máximo de suas forças” (p. 32, 374 - 376). Ora, ao enunciá-la, o herói anuncia, sem o saber, a exigência que lhe tornará nobre por seu ato e ignóbil por seu destino. Jean-Pierre Vernant, no luminoso ensaio “Tensões e ambiguidades na tragédia grega” (1972), formaliza:

A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no curso do drama, o herói se encontra literalmente “ao pé da letra” [pris au mot], uma palavra que lhe dá uma rasteira [se retourne contre lui] ao lhe trazer a experiência amarga do sentido que ele se obstinava em não reconhecer. O coro, com frequência, hesita e oscila, lançado [rejeté] sucessivamente de um sentido para o outro, ou às vezes pressentindo obscuramente uma significação que restava ainda secreta, ou formulando-a, sem o saber, por um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido. (1972, p. 35-36).

A mobilização da *endoxa* pela tragédia provoca, portanto, oscilações de sentido, e a operação mimética se adensa. Provoca-se a surpresa de uma diferença com relação ao sentido até então conferido a um dito – diferença inaugurada pela conjugação da ação do herói às enunciações que pontuam o drama. Dobra da palavra, “[esta] se abre para uma multiplicidade de operações semelhantes: a dobra primeira redobra-se numa seguinte, a primeira *apate* [engano] dando lugar a uma verdade e a outra *apate*, e assim numa progressão incalculável” – escreve Costa Lima, sensível à potencialidade das *Eumênides* de Ésquilo (1980, p. 21-22).

Sem demorar-se nas tragédias, Certeau assimila esse movimento narrativo à atuação da *métis*, que *torce* a palavra<sup>5</sup>. Em “O tempo das histórias”, ele escreve:

Ao se inscrever numa sequência de elementos, [a ocasião] distorce suas relações. Ela se traduz, ali, em **torções** geradas numa situação pela aproximação de dimensões qualitativamente heterogêneas que não são mais somente oposições de contrariedade ou de contradição. (1990, p. 127 - grifo do autor).

Por exemplo, a máxima enunciada pelo sacerdote – “os conselhos de homens mais vividos são muitas vezes oportunos e eficazes” (SÓFOCLES, p. 20, 58-59) – ganha, com o desenrolar da história, dois sentidos diferentes conforme o ponto de vista, mas não contrários. Por essa sabedoria compartilhada, o sacerdote estimula Édipo a procurar ajuda a fim de salvar a cidade de Tebas, o que logo se concretiza pela entrada em cena do adivinho Tirésias. O que Tirésias diz é de fato oportuno e eficaz do ponto de vista dos cidadãos, pois guarda a chance de livrá-los da peste. No entanto, essa eficácia repousa no desfecho trágico do próprio Édipo, que só pode atribuir a tamanha “oportunidade” o sentido irônico de quem perdeu tudo.

O sacerdote é uma voz ativa em meio ao coletivo anônimo do coro trágico que, como estabelece Vernant, tem o papel de “expressar em seus medos, suas esperanças e seus julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (1972, p. 14). Do outro lado da cena, a comunidade real transcende esse ponto de vista particular, pois para os espectadores “a linguagem do texto pode ser transparente em todos os seus níveis, em sua polivalência e suas ambiguidades” (1972, p. 36), uma vez que acompanham a história de fora, compartilhando o ponto de vista de todos os personagens. O que eles apreendem, por esse exercício, não é nenhum conteúdo estável. Fio-me em meu exemplo: como reduzir a abertura semântica sofrida pela máxima enunciada pelo sacerdote? Para Vernant,

o espectador deve compreender que há, na realidade, dois sentidos possíveis, ou mais. (...) ele descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, em que reconhece o universo como conflituoso e onde, abandonando suas antigas certezas, se abrindo a uma visão problemática do

---

<sup>5</sup> Para um instigante desenvolvimento acerca da torção atuante na *mímesis*, conferir nesta mesma revista MAGALHÃES PINTO, Aline, *Mímesis, imaginação e torsão temporal*. **Eutomia** - edição 10 - dez.2012.

mondo, faz de si mesmo [se fait lui-même], através do espetáculo, consciência trágica. (1972, p. 36).

Certeau poderia comentar: “De uma história bem conhecida, classificável”, como era a tragédia de Édipo para os espectadores da versão de Sófocles, “um detalhe ‘de circunstância’” – a exemplo do emprego poético da máxima por Sófocles – “pode amplificar [retourner] o alcance [la portée]. ‘Recitá-lo’ é jogar com esse elemento **a mais**” (1990, p. 134 - grifo do autor).

Certeau vislumbra esse **a mais** “escondido na feliz estereotipia do lugar comum” (1990, p. 134), prova a mais da afinidade entre seu argumento e o que vim expondo. Isso porque as máximas, assim como outras formas argumentativas preenchidas pela *endoxa*, são mobilizadas pelos esquemas de raciocínio (DE MENEZES E SILVA, 2016, p. 127) que a tradição retórica nomeou “lugares comuns” ou *topoi*. “Achados” do orador ou do poeta em meio àquilo que **se diz**, “os lugares são chamados de ‘comuns’ porque são anônimos e coletivamente compartilhados” (HANSEN, 2013, p. 25 / p. 30), além de não serem especializados num saber específico. A inovação, a invenção em seu uso – o sentido **a mais** que a *poiesis* mimética lhe confere – consiste não em originalidade, mas no reconhecimento pelo público de uma “variação **elocutiva**” (2013, p. 28 - grifo meu), ou ainda da “variação inesperada de predicados conhecidos” (2013, p. 40). O **dito** se transforma em **dizer**.

#### 4 O gradiente da verossimilhança

Reviravoltas pontuais como a sofrida pela máxima do sacerdote, esses “clarões”, são como o relâmpago (ou trovão?) a acompanhar o choque forte do raio. Costa Lima já salientava: “o encadeamento [permite] ao espectador aclimatar-se ao relato (*mythos*)”, o poeta recorrendo ao “semelhante (*homoios*)” a fim de que, quando da reviravolta (*metaballein*), o espectador experimente por completo o “efeito trágico” (COSTA LIMA, 2014, p. 219).

“Truques [tours]” tais como o analisado acima, “que transformam [muent] em ocasiões as histórias do lendário coletivo (...) [e] são em grande parte da alçada [relèvent] da retórica” (CERTEAU, 1990, p. 134), obedecem à orientação mais ampla da arte retórica de

buscar estabelecer a **verossimilhança**. No caso da verossimilhança da tragédia e da epopeia, ela depende de uma forma geral, de uma estrutura da narrativa, de seu encadeamento.

Explica Christiani de Menezes e Silva:

Na *Poética*, a unidade da ação na poesia deve formar um todo (*holon*) de maneira que, se suprimida ou deslocada qualquer uma de suas partes, essa supressão ou esse deslocamento provoque a desorganização desse todo. Cada parte que compõe a totalidade do enredo (*mythos*) deve formar um corpo tão coeso e interligado a ponto de totalidade e unidade serem inseparáveis, uma implicando a outra. (2016b, p. 56).

O encadeamento supõe a conformação dos acontecimentos que se dão na história a fim de que nada pareça contingente. A sequência de acontecimentos forjada pela obra do poeta, ao dar forma à matéria bruta do mundo humano, à ação, retira dela o aspecto aleatório que as histórias efetivamente ocorridas não deixam de sugerir. A *mimesis* opera aqui uma decantação que torna o ocorrido em verossímil justamente por se afastar da aleatoriedade das coisas humanas.

Mas é preciso estar mais alerta, junto a Costa Lima. O crítico-teórico, comentando a sequência de assassinios que o enredo do *Agamêmnon*, de Ésquilo, evoca – todos eles irreduzíveis e injustificáveis, não obstante se ligarem pelo veio da vingança –, escreve: “a *mimesis* trágica optará por dizer que, entre a palavra e a realidade, há uma tamanha rede de causalidades que nunca a segunda se torna transparente à primeira” (1980, p. 24).

Portanto, a submissão do diverso à forma não empresta ao mundo humano, e tampouco à sua representação, alguma essência que o descomplique. E, com efeito, a noção de verossímil, central para a compreensão do encadeamento e seu efeito de surpresa, comporta em si a ambiguidade, de sorte que o jogo com a forma consiste precisamente em surpreender-se pelo disforme. Tento esclarecer esse ponto obscuro.

Para tanto, volto à arte retórica. Hansen salienta que “a técnica retórica implica o ‘parecer’ do verossímil mimético” (2013, p. 24), o que vale também para seu emprego na composição de tragédias. Mas estabelecer com clareza o que é o “verossímil” não é tarefa fácil. Christiani M. de Menezes e Silva, seguindo a letra de Aristóteles, propõe a seguinte definição: “Nas argumentações retóricas, o provável ou o verossímil (que é uma premissa plausível ou *endoxon*) é uma classe do contingente, ou seja, é um contingente que ocorre ‘na maioria das vezes’” (2016, p. 134). Então o **verossímil**, premissa retirada da *endoxa* –

portanto, da fala comum e acreditada – se assimila ao **provável**, que antes de pertencer ao tecido linguageiro do que se diz, fundamenta-se “no que ocorre”; essas ocorrências, contudo, são fundamento instável, pois apresentam um caráter contingente decorrente do fato de que não se dão “sempre”, mas apenas “na maioria das vezes”. Essa nuance leva Aristóteles a iluminar, em passagem da *Retórica*, *the dark side of the moon*, definindo a probabilidade como uma forma de previsão que, evocando “o que geralmente acontece (...) antes versa sobre **coisas que podem ser de outra maneira**” (ARISTÓTELES, 2012, P. 18, 1357 b APUD DE MENEZES E SILVA, 2016, p. 131- grifo meu) – quer dizer, sobre a minoria das vezes, não prevista porque raramente repetida.

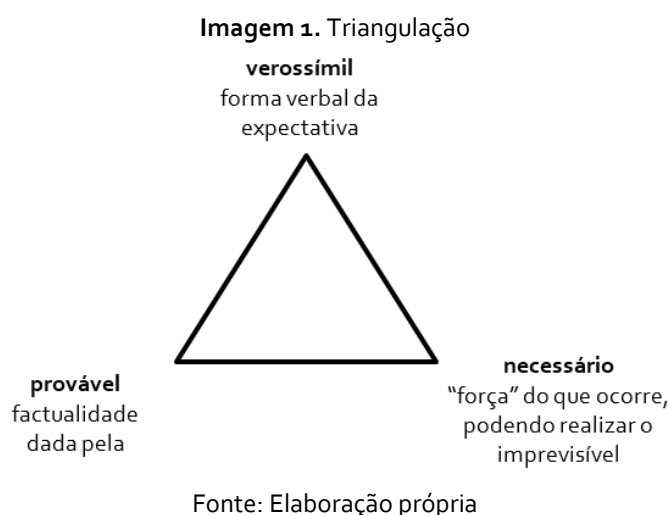
O enunciado verossímil, essa forma linguageira, seria o veículo do saber compartilhado sobre o que já ocorreu em outras circunstâncias e, justamente porque o que ocorreu pode se repetir ou não, o enunciado desse saber guarda a possibilidade de evocar ainda “o que pode ser de outra maneira”, contra toda a probabilidade. Elásticos como o mundo humano dos acontecimentos, os enunciados verossímeis tentam dar forma a uma outra necessidade, a necessidade do que ocorre. Admitida por Aristóteles ao lado daquela necessidade estanque vinculada ao Ser, essa modalidade humana da necessidade é definida por ele, segundo Pellegrin, como o “‘forçado’, ou seja, o que acontece, seja bom ou não, sem que se possa impedi-lo” (2018, p. 48).

A contiguidade do verossímil ao provável, do provável a **essa** necessidade, é reconhecida por Aristóteles em toda a *Poética*, inclusive em seu desenvolvimento acerca da estrutura do enredo trágico, isto é, do encadeamento inquebrantável da sequência de ações representada. Lê-se no tratado: “o que vem naturalmente após outra coisa” se dá “em virtude seja da **necessidade** seja da **probabilidade**” (50b26ss - grifos meus); por sua vez, a reviravolta, que provoca piedade e temor, demanda um encadeamento “segundo o **verossímil** ou o **necessário**” (51a11ss - grifos meus). Comentam Dupont-Roc e Lallot:

O **provável** (*epi to polu*) ou o **verossímil** (*eikos*) representam, então, o primeiro sob o ângulo objetivo da realidade estatística, o outro sob o ângulo subjetivo da expectativa, uma forma atenuada de necessidade: o mais provável, o mais frequente, é também o mais plausível e o mais esperado; por isso parece natural e mesmo necessário. (1980, p. 212 - grifos dos autores).

Para a dupla de helenistas, a tríade provável - verossímil - necessário se organiza como uma somatória em que a interação entre a objetividade do provável e a subjetividade do verossímil resulta na “forma atenuada de necessidade”, necessidade e naturalidade se assemelhando. A interpretação se faz respeitosa, assim, da letra de Aristóteles, que amiúde na *Poética* caracteriza os elementos da tragédia e mesmo sua forma completa com metáforas evocando a organicidade natural (COSTA LIMA, 1980, p. 47).

De minha parte, e por minha e risco, tento explorar as possibilidades contidas na definição de “necessidade” recolhida por Pellegrin. Proponho a seguinte triangulação, que mostro antes de explicar:



Assim, o verossímil é uma forma verbal – languageira, mas também narrativa – pela qual a experiência da expectativa se formula e transmite. Sua abertura semântica compreende o espaço criado entre o registrado como provável e a consideração inevitável de que o provável, não sendo absolutamente objetivo, pode dar lugar ao improvável, à força do necessário, ao que o saber sobre o acontece não alcança de antemão.

Um exemplo da verossimilhança em enunciados é ainda aquela máxima do sacerdote, cuja significação poderia ter se atido aos casos em que o conselho de um mais velho é positivamente oportuno. No entanto, contra toda probabilidade, para Édipo a oportunidade tornou-se em desdita. No que tange à forma da composição poética, a própria noção de reviravolta depende de que o espectador ou leitor se veja enredado pela representação de um encadeamento conforme o que entende como provável, para que no momento da

reviravolta a surpresa da “força do necessário”, do improvável, provoque-lhe temor e piedade. Acrescento: para que, enredado pela verossimilhança, o espectador persuadido usufrua da experiência expansiva do crer, do acréscimo de outro possível ao já provável.

Se a verossimilhança puder repousar nesse espectro que vai do factual-provável ao necessário-improvável, não causa mais estranheza que Aristóteles perceba o poeta mover-se por ele, estendendo sua arte de uma ponta a outra.

Assim, o filósofo com faro de historiador (DUPONT-ROC E LALLOT, 1980, p. 12) registra este fato: os poetas trágicos frequentemente

se atêm aos nomes de homens realmente atestados. A razão é a seguinte: o que é possível é persuasivo; o que ainda não ocorreu, nós **ainda não vemos** que seja possível, enquanto o que ocorreu, é **evidente** que é possível (se fosse impossível, não ocorreria). (51b11ss - grifos meus).

O possível, sendo fruto do que já se viu ocorrer, tem parte com a visão, comunga da evidência. Nesse trecho, Aristóteles sugere que a confiança na visibilidade é o fundamento da persuasão, pois “o que é possível é persuasivo”.

Contudo, é sabido que essa sanha da evidência factual não ganha sempre o espírito de Aristóteles. Mais do que conhecida é a passagem em que o filósofo distingue a poesia da história, concedendo à primeira a capacidade de falar sobre **o que poderia ocorrer**, enquanto a história, menos nobre, atém-se ao mero acontecido (51b5). Essa observação leva o filósofo a enxergar na poesia uma arte filosófica, no sentido que apreendo a partir do seguinte comentário de Jacyntho Lins Brandão:

mesmo que jamais o postulado de uma fórmula tenha sido observado, nem por isso é impossível que aconteça, dado que está de acordo com a lógica do modelo. Nesse sentido, sua simples formulação faz com que se constitua como uma espécie de **acontecimento virtual** [...] não oponho **virtual** a **real**, porque o virtual é, ele também, real [...] Prefiro pensar que se oponha ao meramente factual ou, talvez de modo mais exato, ao **histórico**, no sentido em que entendia Aristóteles, isto é, que a *historia* se ocupa do particular (enquanto **investigação**), por oposição à filosofia, que se ocupa do universal (ou de *tà kathóλου*) (2015, p. 15 - grifos do autor).

Conforme a formulação de Lins Brandão, mais relevante do que a evidência factual seria a evidência teórica própria à filosofia. Essa evidência, transcendendo a contingência, é universal porque virtual – porque capaz de **ver em pensamento** uma ideia incidente no real.

Mas Aristóteles é um admirador do humano em todos os sentidos. O comentário de Lins Brandão restringe à filosofia o que, no trecho célebre do filósofo, expande-se à poesia. Não penso capturar um deslize do autor brasileiro. Todo seu *Antiga musa: Arqueologia da ficção*, ocupa-se em discernir a particularidade da composição poética, sua forma própria – verbal, estrutural e de pensamento. Numa de suas passagens, sagaz como tantas outras, ele nota a riqueza metanarrativa (isto é, a riqueza da elaboração teórica sobre a narrativa poética figurada na própria estória) do canto XI, em que Ulisses conta suas desventuras em meio aos trácios, no palácio de Alcínoo. Este se encontra encantado pela narração do herói, instigado por ela não parecer enganação. Ulisses parece falar “porque viu” e “do que viu”. Mas o autor nota:

É curioso, contudo, que o elogio se faça justamente na cena do Hades, ou seja, um tipo de experiência senão vedada aos mortais, pelo menos **muito improvável**. Logo, num outro nível de leitura, sugere-se: ele conta *epistámenos* porque **fala** a partir do que alguém poderia ver. Se quisermos ampliar essa fórmula: fala também do que poderia ser. Do que poderia acontecer. [...] Estamos, portanto, [...] no domínio da narrativa, cuja justeza se mede pelo fato de ser coesa, bem articulada, conveniente. (2015, p. 182 - 183 - grifos meus).

O poeta de Homero já se pensava dentro do espectro da verossimilhança. Sem explorar apenas o registro do “já ocorrido”, ele pode expandir sua arte para o improvável, a fim de dar a **ouvir** “o que poderia acontecer”. Ulisses conta, fala, diz, inscrevendo no universo humano o que nenhuma visão poderia asseverar. O efeito da narrativa se deve à sua forma “coesa, bem articulada” – ao seu encadeamento – e “conveniente”, isto é, conforme à *endoxa* e ao momento em que a convoca. O que se diz, a *endoxa*, pode se atualizar no que até então não fora dito caso o poeta a convoque no momento oportuno. Encantado, instigado, Alcínoo está persuadido não pelo possível que tem parte com a evidência, mas pelo dizer do imprevisível, de um outro possível.

Séculos mais tarde, Aristóteles não hesita em reconhecer: também é “verossímil que o inverossímil ocorra” (61b9sq). Nas tragédias, é quando reviravoltas como essas acontecem que o poeta alcança o máximo efeito no espectador, a “surpresa extrema”: tornando “verossímil, isto é, acolhido [recevável] pela *mimese*, o inverossímil que surpreende e agrada” (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 381).

Posso então concluir: o jogo entre semelhança e diferença da *mímesis*, atuante na composição poética com um acréscimo de *métis*, inscreve o que é “irracional (*alogon*)” – a maneira como “o que na realidade é impossível (*adunaton*)” se expressa no discurso – no gradiente da verossimilhança (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 381). O verossímil tem como contraparte, no espectador, a persuasão (1980, p. 382) e a persuasão é, para Aristóteles, “o que cremos possível” (1980, p. 225). Arrisco então dizer: a conjunção entre *mímesis* e *métis* fabrica o verossímil e faz crer, faz experimentar a disposição subjetiva a tornar o possível em expectativa.

\*

A ficção, segundo a teoria moderna, demanda de antemão a “suspensão da descrença” (ISER, 1996, p. 30). O mundo que se apresenta pela obra do poeta, ainda que se componha pela seleção de elementos constitutivos da realidade, é convencionalmente distinto dela e conforma, por sua dinâmica interna e seus efeitos de leitura, um mundo à parte. A “suspensão da descrença” permite ao receptor que se envolva no enredo e mobilize seu imaginário de maneira singular, expandindo-o. À lembrança desse avanço moderno – a que aludo por uma retomada da teoria de Wolfgang Iser –, o leitor pode pensar que a ênfase na elasticidade da verossimilhança e no “efeito de crença” que ela provoca é apenas outra forma, algo diletante e ingênua, de qualificar essa interação entre receptor e obra de ficção.

Para evitar essa conclusão, ressalto o que viso com todo o desenvolvimento apresentado. Por um lado, a compreensão do gradiente da verossimilhança como uma forma particularizada de concreção da *mímesis* enfatiza (ainda que eu não a desenvolva) a relação entre obra de ficção e realidade. Por outro – e esta é a via por que continuo em minha pesquisa –, fio-me na dimensão antropológica da *mímesis*, estendendo a articulação apresentada da verossimilhança com a crença para o fenômeno cultural mimético nomeado pelos helenistas “emulação”. Transmissão dos comportamentos aceitos, forma livre de circulação da *endoxa*, Certeau não hesitava em afirmar seu caráter fundamentalmente inventivo. Que o verossímil cotidiano contenha grande dose de surpresa e, justamente por isso, engaje a crença, são ideias de Certeau que, por uma volta diferente na teoria da *mímesis*, pretendo ainda explorar.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **La Poétique**. Tradução e comentários de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior e alii. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

AUBENQUE, Pierre. **Le problème de l'être chez Aristote: Essai sur la problématique aristotélicienne**. Paris: PUF, 1962.

CERTEAU, Michel de. Le croyable. Préliminaires à une anthropologie des croyances *In*: PARRET, Herman e RUPRECHT, Hans-George (ed.), **Exigences et perspectives de la sémiotique (Mélanges A. J. Greimas)**, Amsterdã: John Benjamins, t. 2, p. 689 - 707, 1985.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien 1. Arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade: Formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Florianópolis: editora UFSC, 2014 (2000).

DE MENEZES E SILVA, Christiani. Mimese, pintura e poesia na *Poética* aristotélica. **doisPontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.11-38, abril de 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/32902>. Último acesso: 31/01/2025.

DE MENEZES E SILVA, Christiani. A Retórica como arte: Aristóteles. **Revista Ideação**, n. 34, p. 119 - 152, jul-dez 2016. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/1240>. Último acesso: 31/01/2025.

DE MENEZES E SILVA, Christiani. O conceito de doxa (opinião) em Aristóteles. **Linha d'água** (online), São Paulo, v. 29, n. 2, p. 43 - 67, dez. 2016b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/119999>. Último acesso: 31/01/2025.

DETENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. **Métis: As astúcias da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus editora, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013, p. 11 - 46, DOI: 10.12957. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/19759>. Último acesso: 14/01/2025.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético, vol. 1**, tradução de Johannes Kretschmer, São Paulo: editora 34, 1996.

LINS BRANDÃO, Jacyntho. **Antiga musa: Arqueologia da ficção**. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

PELLEGRIN, Pierre. **Vocabulário de Aristóteles**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

SÓFOCLES. Édipo rei. In.: **A trilogia tebana. Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 17-98.

VERNANT, Jean-Pierre e alii. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne**. Paris: Librairie François Maspero, 1972, p. 11-40.

---

<sup>i</sup> Doutoranda no programa de pós-graduação em História social da cultura (departamento de História - Puc-Rio). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Esta pesquisa foi financiada pelo programa Capes/Prosup, Capes/Proex e, atualmente, beneficia-se da Bolsa Faperj Nota 10. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)  
E-mail: [issapar1592@gmail.com](mailto:issapar1592@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8540-9339>

**Recebido em 14/01/2025**

**Aceito em 06/02/2025**



Eutomia, direitos autorais de Clarissa Paranhos de Araújo Ribeiro, 2025, licenciado sob [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).