



## ***A Poética chega à Espanha: a recepção de Aristóteles no Siglo de Oro***

### ***Aristotle's Poetics arrives in Spain: the reception of Aristotle in the Siglo de Oro***

**Wagner Monteiro Pereira\***

#### **Resumo:**

No século XVI, a *Poética* de Aristóteles se transformou em um texto obrigatório entre os eruditos espanhóis. Após as primeiras traduções, logo o texto ganhou diversos comentários e serviu, em seguida, de base para as primeiras artes poéticas escritas no Cinquecento. No entanto, refletiremos, neste artigo, como o texto de Aristóteles suscitou diferentes interpretações e, ao mesmo tempo, se misturou com a teoria de Platão, o que gerou uma teoria que não se preocupava em interpretar de fato a *Poética*, antes pretendia usá-la como base para uma teorização engessada e castradora. Para tal, lançaremos mão de teóricos como Javier Huerta Calvo (1994) e David Viñas Piquer (2007)

**Palavras-chave:** *Poética*; Renascimento espanhol; teoria poética espanhola

#### **Resumen:**

En el siglo XVI, la *Poética* de Aristóteles se ha convertido en un texto fundamental entre los eruditos españoles. Tras las primeras traducciones, rápidamente el texto tuvo diversos comentarios y sirvió, en seguida, como base para las primeras artes poéticas escritas en el Cinquecento. Sin embargo, reflexionaremos, en este artículo, cómo el texto de Aristóteles suscitó diferentes interpretaciones y, a la vez, se mezcló con la teoría platónica, lo que generó una teoría que no se preocupaba con interpretar de hecho la *Poética*, antes pretendía usarla como base para una teorización castradora. Se utilizarán como base teóricos como Javier Huerta Calvo (1994) y David Viñas Piquer (2007)

**Palabras-clave:** *Poética*; Renacimiento español; teoría poética española

#### **Introdução**

Nos Séculos XVI e XVII, a Antiguidade e a Modernidade pareciam confrontar-se, se usamos a nomenclatura de Marc Fumarolli (2001). A literatura greco-romana voltava a ganhar força entre os intelectuais, mas seu sentido de renovação e de maior liberdade artística, começado por Petrarca e encerrado por Enrique Stéfano dava lugar a um ideal de imitação servil e recriação da própria Antiguidade. Se era preciso imitar e transpor essa época para o XVI e o XVII, também se fazia necessário uma regulamentação, papel ocupado pelas novas artes poéticas que surgiam. Para Russell Sebold (1970), as artes poéticas tiveram nesses séculos o papel que as análises do processo criativo ocuparam principalmente no século XIX, embora

---

\* Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade de Salamanca (USAL). E-mail: wagner.hispanista@gmail.com.



como afirma o hispanista norte-americano, os românticos tenham predicado a ideia de uma poesia pautada apenas na inspiração, na contramão da ideia horaciana de *natureza* e *arte*, em outras palavras, inspiração e razão.

Na Espanha, foram várias as Poéticas que teorizaram sobre diversos gêneros literários. Para as poéticas de Alonso López Pinciano, Francisco Cascales ou Luis Alfonso Carvallo, a evolução do gosto estético tinha de seguir os critérios de uma normatização anacrônica, que não dava conta da produção coetânea. Se em um primeiro momento elas estavam centradas na poesia lírica, logo começaram a abarcar outros gêneros, como o drama, a novela – que engatinhava – e a poesia épica. Com influência primordialmente classicista, esses textos tiveram um caráter prescritivo, que acarretaram em uma crise, segundo Foucault, também com o pensamento romântico e a literatura produzida ali: [a literatura] “elle rompt avec toute définition de “genres” comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d’un langage qui n’a pour loi que d’affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée.”<sup>162163</sup> (FOUCAULT, 1967, p. 314)

Como afirma Stephen Miller (1994), a teoria de Aristóteles sobre os gêneros tinha como objetivo descrever, não preconizar. Em outras palavras, a *Poética* demonstra o que os gêneros poderiam ser, não o que deveriam: “The rightful function of the theoretician is, as it was for Aristotle in his *Poetics*, to describe the literary genres, not to dictate to writers an inventory of approved forms through which to express their ideas and images.”<sup>164</sup> (MILLER, 1994, p. 297). Na mesma linha de Miller, Jean-Marie Schaeffer também vê como há um contrassenso naquilo que ele denomina literatura pré-romântica e que compreende os séculos XVI e XVII, pois os textos idealizados pelos autores greco-romanos pensando na literatura que estava por vir eram usados na Idade Moderna a partir de uma concepção descritivo-normativista e pensados, portanto, para dar um juízo de valor a obras coetâneas ou anteriores:

Dans une telle conception descriptive-normative, la question de la conformité ou de l’écart d’un texte donné par rapport à un ensemble de règles prend le dessus sur le problème des rapports entre les textes et le(s) genre(s). Un genre donné, par exemple la tragédie, est en réalité une définition fonctionnant comme mètre-étalon selon lequel on mesure et valorisera les œuvres individuelles. [...] De ce fait, et contrairement à une idée reçue, les théories classiques, même lorsqu’elles admettent la valeur

<sup>162</sup> Todas as traduções presentes nesta tese são de minha autoria.

<sup>163</sup> Ela rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações, e torna-se pura e simples manifestação que deve agir para fazer valer – contra todos os outros discursos – sua existência escarpada.

<sup>164</sup> A função legítima do teórico é, assim como era para Aristóteles em sua *Poética*, descrever os gêneros literários, não prescrever aos escritores um inventário de formas aprovadas através das quais deveriam expressar suas ideias e imagens.



paradigmatique des Anciens, sont toujours tournées vers l'avenir : ce qui leur importe, c'est la valeur des modèles génériques pour l'activité littéraire ultérieure.<sup>165</sup> (SCHAEFFER, 1989, p. 32)

As leituras nos séculos XVI e XVII das poéticas antigas, em especial da de Aristóteles e Horácio, criaram uma preceptiva rígida e dogmatizaram, pois, os gêneros literários. Segundo Javier Huerta Calvo:

Desde esta concepción normativista los géneros fueron entendidos como instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles, en virtud de las cuales la obra era valorada tanto en lo que hacía a su calidad artística como en lo que se refería a su conveniencia o licitud éticas.<sup>166</sup> (HUERTA CALVO, 1994, p. 117)

Se as artes poéticas mantinham um claro ideal de ordenação, elas acabaram por reduzir textos mais ousados e singulares a padrões de alcance universal de cada gênero. Desviar do caminho canônico não era bem avaliado e escritores que o faziam sofriam a sanção de preceptores como Alonso López Pinciano, Francisco Cascales e de outros eruditos que pertenciam às Academias literárias da época.

Como afirma Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura* (2011, p. 210), o legado da Antiguidade clássica nos estudos literários sempre foi grande – e continua sendo até a atualidade –, e influenciou toda o pensamento teórico da Idade Moderna. No entanto, segundo Costa Lima, converter a mimese aristotélica em uma doutrina, uma regra de como os autores deveriam proceder, teve péssimas consequências na interpretação literária. Para o autor, no entanto, essa postura está conforme com a ideologia cristã, que crê em um Deus onipotente, que acredita que a “poiesis humana só poderia repetir o que já fora feito pelo divino. Em sua acepção clássica, a Retórica, sistematizada por um Quintiliano (...) seria aceitável ao olhar do teólogo, pois a inventio de que tratava se restringia ao plano da expressão verbal” (LIMA, 2011, p. 211).

Para Mike Abrams, a teoria literária passou por diversas fases, sendo a primeira delas a fase mimética, através do legado, como expusemos acima, da Antiguidade clássica. De acordo com Abrams (1975, p. 125), essa fase concede um lugar fundamental à relação da obra de arte

<sup>165</sup> Nesta concepção descritivo-normativa, a questão da conformidade ou desvio de um determinado texto em relação a um conjunto de regras supera o problema da relação entre os textos e o(s) gênero(s). Um determinado gênero, por exemplo a tragédia, é na realidade uma definição que funciona como uma unidade de medida segundo à qual se medirão e valorarão as obras individuais. [...] Dessa forma, e contrariamente a um senso comum, as teorias clássicas, mesmo quando elas admitem o valor paradigmático dos Antigos, são sempre voltadas para o futuro: o que importa aqui é o valor dos modelos genéricos para a atividade literária ulterior.

<sup>166</sup> A partir desta concepção normativista, os gêneros foram entendidos como instituições fixas e fechadas, regidas por leis inamovíveis, em virtude das quais a obra recebia um valor tanto no que dizia respeito a sua qualidade artística, como no que se referia a sua conveniência ou licitude éticas.



com a realidade – ou o universo em suas palavras e só foi interrompida a partir do Romantismo e do surgimento de teorias de caráter pragmático – focada estritamente na reação do público a uma obra; expressivo – que enfatiza o papel do artista como criador da obra; e objetivo – que dá maior importância a obra em si e não foca nas referências exteriores a ela. Na mesma linha, o teórico José Checa Beltrán afirma que “Hablar de las relaciones que pueden (y deben) existir entre el arte y la realidad, es hablar, al menos hasta el siglo XVIII, del concepto de imitación, requisito clave en la definición de poesía hasta ese siglo.”<sup>167</sup> (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 79)

Com as prescrições e sua influência clássica, veio ao mesmo tempo a necessidade de teorizar sobre os gêneros literários produzidos no Século de Ouro. A poesia lírica, a comédia e a tragédia receberam mais atenção dos autores à época principalmente pelo fato de terem uma produção grande.

## O renascimento das ideias de Aristóteles

Desde o século VIII até o século XII, a leitura de Aristóteles pertenceu, como destaca o professor Otfried Höffe (2008), ao cânone de formação árabe. A partir do século XIII, a *Poética* e a *Política* são traduzidas, com comentários a essa última feitos por Alberto Magno, Tomás de Aquino e Nicolau de Oresme e a Universidade de Paris recomenda a leitura de textos aristotélicos em 1255:

Em meados do século XIII, Aristóteles é a autoridade intelectual dominante do Ocidente: o “mestre de todos os sábios”, tal como o enaltece o grande filósofo leigo, Dante na *Divina Comédia*. Na Síria, o bispo jacobita e erudito Bar-Hebreu publica uma enciclopédia da filosofia aristotélica, com o título *Butyrum Sapientiae* (A nata da sabedoria) (HÖFFE, 2008, p. 249 *apud* LIMA, 2003, p. 220)

Ainda no século XIV, o aristotelismo ganha força nas universidades de Viena, Colônia e Heidelberg. No entanto, os tratados teórico-críticos europeus muitas vezes não apresentavam pontos de vista sólidos por dependerem da teologia e, ao mesmo tempo, por inserirem a esse componente a retórica e a filosofia. O componente estético, ponto fulcral da *Poética* não era levado em conta pelos eruditos medievais, o que fez com que houvesse um hiato no tempo até o Renascimento italiano e a recuperação das ideias de Aristóteles:

---

<sup>167</sup> Falar da relação que podem (e devem) existir entre a arte e a realidade, é falar, ao menos até o século XVIII, do conceito de imitação, requisito chave na definição de poesia até esse século.



O modelo aristotélico não terá nenhuma incidência sobre o teatro latino ou medieval. Os gramáticos e filósofos, que são praticamente os únicos leitores de Aristóteles, não mostraram na época nenhum interesse por seu pensamento estético. Portanto, é só depois do Renascimento italiano que a *Poética* será verdadeiramente redescoberta no grande movimento de reavaliação e exumação da herança antiga que caracteriza esse período. Ela é traduzida em latim em 1498 e publicada em grego em 1503. Sua leitura terá grande repercussão entre o público culto. [...] porém esses “poéticos” não se interessam pela prática do teatro nem mesmo pela elaboração de uma forma trágica. Visam apenas ajudar o poeta a pensar sua própria criação ou, muito simplesmente, a lhe prodigalizar conselhos e receitas. (ROUBINE, 2000, p. 20)

Bobes (1998) destaca que a partir do XVI, no entanto, as artes poéticas começam a proliferar por toda a Europa – sobretudo na Itália – e começam a apresentar um ponto de vista diferente em relação à literatura, “una actitud más autónoma en la que la reflexión sobre la misma se va desligando del resto de las artes educativas y complementando o complementándose con la retórica y la filosofía.”<sup>168</sup> (BOBES *et all*, 1998, 330). Com a recuperação da *Poética*, rapidamente surgem edições comentadas do texto de Aristóteles a princípio na Itália, com as edições fundamentais de Robortello (1548) e de Magi (1550). Como destaca Roubine (2000, p. 21), “o aristotelismo se torna, mais ainda que uma teoria, uma ortodoxia em relação à qual cada poeta poderá se situar.” Vinte anos mais tarde, em 1570, é a vez de Castelvetro propor um novo comentário da *Poética* que visa sobretudo deixar o texto mais palatável e complementar a teoria aristotélica com pontos que Aristóteles não havia tocado.

Foram muitas as Artes Poéticas produzidas ao longo do Século de Ouro. A partir do Século XVI a *Poética* de Aristóteles se popularizou entre os eruditos espanhóis, que viram nas preceptivas do filósofo grego uma espécie de texto que poderia organizar e, principalmente, evitar que a literatura saísse dos trilhos através de inovações que, na visão desses intelectuais, macularia a literatura espanhola.<sup>169</sup> Dessa forma, o primeiro que se viu foi uma leitura da obra em latim e em um segundo momento a tentativa de tradução da própria *Poética* para o castelhano, feita por dois escritores: Alonso Ordóñez e Vicente Mariner, ambas de 1626. A de Mariner não chegou a ser impressa, mas é considerada mais bem realizada que a de Ordóñez (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 15).

<sup>168</sup> Uma atitude mais autônoma na qual a reflexão sobre a mesma vai desligando-se do resto das artes educativas e complementando ou complementando-se com a retórica e a filosofia.

<sup>169</sup> Viñas Piquer (2007) destaca que antes do século XVI, houve traduções da *Poética* para o árabe que circularam escassamente pela Espanha. No entanto, o interesse era baixo principalmente pelo fato de se tratar de uma época em que o mais importante era a doutrina religiosa, não havendo espaço para um tratado formalista como o é a *Poética*.



Junto com a popularização da *Poética*, outros textos clássicos também ganharam notoriedade à época entre os eruditos. Para o catedrático catalão, David Viñas Piquer, pode-se dizer que houve a leitura de quatro grandes frentes: Platão, Aristóteles, Horácio e dos tratados de Retórica:

La confluencia de estas tradiciones – la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica – en la crítica literaria del siglo XVI da como resultado un efecto estético único y nuevo y, en definitiva, remite a una base teórica muy compleja. De estas corrientes, sin duda la aristotélica adquiere una especial relevancia, pues el descubrimiento de la *Poética* – que solo a mediados del siglo XVI empieza a ser bien conocida – supondrá uno de los acontecimientos más importantes de la tradición crítica del Renacimiento y desencadenará un amplio movimiento de exégesis en Italia.<sup>170</sup> (VIÑAS PIQUER, 2007, p. 137)

Ao longo do século XVI, começam a aparecer na Espanha comentários de obras poéticas latinas com a consequente penetração do aristotelismo, mas imbuídos de uma mescla muitas vezes contraditória de textos horacianos e de Platão, cuja teoria de uma forma geral se mostra incompatível com o pensamento aristotélico. De forma mais contundente, Bernard Weinberg afirma que essa miscelânea de textos e ideologias, de uma forma geral, não foi bem interpretada pelos eruditos europeus, gerando leitores “pseudo-aristotélicos”, tanto com as primeiras leituras no século XVI, até com leituras posteriores feitas pelos classicistas franceses no século XVIII:

El primero, que llegan al texto de Aristóteles con las costumbres de la interpretación textual, costumbres de fragmentariedad y de anarquía metodológica, que hicieron imposible que entendieran este documento tan cuidadosamente construido y tan rígidamente argumentado. El segundo, que leen la *Poética* a la luz de una tradición retórica que reduce todos los aspectos de los documentos literarios a consideraciones relativas al público. El tercero, que no son capaces de disociar de su pensamiento sobre las cuestiones poéticas los numerosos detalles de la *Ars poética* de Horacio, que conocían en profundidad.<sup>171</sup> (WEINBERG, 2003, p. 232)

Outro ponto bastante questionável da teoria de Aristóteles e também ignorado pelos

<sup>170</sup> A confluência destas tradições – a platônica, a aristotélica, a horaciana e a retórica – na crítica literária do século XVI dá como resultado um efeito estético único e novo e, definitivamente, remete a uma base teórica muito complexa. Destas correntes, sem dúvida a aristotélica adquire uma especial relevância, pois o descobrimento da *Poética* – que só a meados do século XVI começa a ser bem conhecida – suporá um dos acontecimentos mais importantes da tradição crítica do Renascimento e desencadeará um amplo movimento de exegese na Itália.

<sup>171</sup> O primeiro, que chegam ao texto de Aristóteles com os costumes da interpretação textual, costumes de fragmentação e de anarquia metodológica, que fizeram impossível que entendessem este documento tão cuidadosamente construído e tão rigidamente argumentado. O segundo, que leem a *Poética* à luz de uma tradição retórica que reduz todos os aspectos dos documentos literários a considerações relativas ao público. O terceiro, que não são capazes de dissociar de seu pensamento sobre as questões poéticas os numerosos detalhes da *Ars poética* de Horácio, que conheciam em profundidade.

intelectuais que recepcionavam sua obra foi a desvalorização da encenação teatral. Aristóteles privilegiou sem grandes pudores o texto – por isso a nomenclatura *Poética* – e preteriu, conseqüentemente, o espetáculo. Como afirma Jean-Jacques Roubine, os seguidores renascentistas de Aristóteles preferiram confirmar a supremacia do texto ao invés de questionar esse possível equívoco do estagirita:

Por outro lado, a *Poética* inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo [...] Os comentadores do século XVII, tendo a seu lado nesse ponto os autores e o público “intelectual”, vão se apoiar nesse gênero de citações para erigir em dogma uma ideologia que afirmava a superioridade, até mesmo a supremacia, do “poema” (do texto dramático) sobre todos os outros componentes da tragédia. (ROUBINE, 2000, p. 16)

Na mesma linha de Jean-Jacques Roubine, Florence Dupont afirma que Aristóteles constrói sua teoria privilegiando o *muthos* – que se pode traduzir como discurso –. Para a teórica francesa, a teoria de Aristóteles toma como base a peça teatral como um discurso fechado, que pode ser regulamentado e estruturado e que ignora justamente seu objetivo central: a representação/ encenação para um público:

Aristote, bien loin de ces réalités historiques, définit la beauté d’une tragédie par des critères objectifs et esthétiques – indépendants du contexte social et religieux, comme du jugement du public ou de la personnalité du poète. In ne fait pas d’une pièce de théâtre un événement au sein d’un concours, mais un texte objectivable [...] car son texte est le plus conforme aux règles qu’il a lui-même édictées. [...] Cette posture de lecteur lui fait penser les pratiques poétiques comme des pratiques intellectuelles, au même titre qu’il ne connaît qu’un usage logique de la langue. C’est pourquoi il présente la tragédie comme un discours clos, cohérent et structuré à partir d’un récit, le *muthos*, qui en serait le noyau, lui-même organisé de façon nécessaire.<sup>172</sup> (DUPONT, 2007, p. 30-32)

Dupont destaca como a *mimesis* aristotélica se alinha ao *muthos* e não é pensada como representação dentro do espetáculo. O texto é mimético por si só e não é necessário que seja encenado para concretizar a mimese:

C’est pourquoi l’*Art poétique* d’Aristote, bien loin d’être un traité de composition théâtrale pour les poètes, est une machine de guerre dirigée contre l’institution

<sup>172</sup> Aristóteles, muito longe dessas realidades históricas, define a beleza de uma tragédia por critérios objetivos e estéticos, independentemente do contexto social e religioso, bem como do julgamento do público ou da personalidade do poeta. Ao não fazer uma peça de teatro um evento em um concurso, mas um texto objetivável [...] porque seu texto é o mais consistente com as regras que ele próprio decretou. [...] Esta postura de leitor lhe faz pensar as práticas poéticas como práticas intelectuais, da mesma forma que ele conhece apenas um uso lógico da linguagem. É por isso que apresenta a tragédia como um discurso fechado, coerente e estruturado baseado em uma narrativa, o *muthos*, que seria seu núcleo, organizado de forma necessária.



théâtrale [...] Remarquons aussi que le *muthos* n'est pas en lui-même une action ; in en est la représentation (*mimèsis*). Cette *mimèsis* n'est pas une imitation, mais un agencement, une mise en relation de faits entre eux, c'est-à-dire que le *muthos* est un système cohérent d'actions et que cette cohérence n'est pas donné par la structure du spectacle ou le regard du public ; elle est le fait de l'art poétique, du poète, qui seul est la cause efficiente de la tragédie.<sup>173</sup> (DUPONT, 2007, p. 30-42)

Florence Dupont mantém uma posição bastante firme ao afirmar que Aristóteles era um formalista convicto ao ignorar o componente social das peças de teatro. Como veremos nas próximas seções, as artes poéticas dos séculos XVI e XVII mantiveram a mesma postura ou, até mesmo, a potencializaram, ao criar dogmas ainda mais rígidos, que jamais poderiam ser relativizados:

La tragédie est donc la représentation d'une action [noble] et le *muthos* est la représentation de l'action [...] Ainsi, *poiesis*, *mimèsis* et *muthos* sont solidaires et inséparables [...] La *Poétique* d'Aristote a de quoi séduire par sa subtilité conceptuelle et son côté « cartésien », dans la mesure où il fait table rase de tout expérience sociale du théâtre pour en élaborer une théorie. Cet incivisme est réjouissant de la part d'un Grec ; il ne se soucie ni d'éduquer le public, ni de moraliser la cité, ni de célébrer les meilleurs ; c'est un formaliste sans frontière.<sup>174</sup> (DUPONT, 2007, p. 47-65)

Jean-Jacques Roubine segue a mesma linha de Florence Dupont ao salientar o caráter cartesiano da teoria de Aristóteles. Talvez o engessamento que veremos ao analisar as artes poéticas espanholas se dê em grande medida por uma potencialização desse cartesianismo que aponta para uma teoria que, através da lógica, sinaliza para aquilo que seria uma obra “perfeita”. Tudo que fugisse desse padrão formaria, portanto, uma obra imperfeita, em outras palavras, uma curva irregular de um caminho que deveria ser linear:

O aristotelismo tem no fundo, em seu domínio, a mesma vocação metodológica que o cartesianismo: os axiomas da arte encadeiam-se uns aos outros e são logicamente deduzidos uns dos outros. Assim como a razão cartesiana é a ferramenta da inteligibilidade do mundo, a razão “aristotélica” é a ferramenta da perfeição criadora. (ROUBINE, 2003, p. 27)

<sup>173</sup> É por isso que a *Arte poética* de Aristóteles, longe de ser um tratado sobre composição teatral para poetas, é uma máquina de guerra dirigida contra a instituição teatral [...] Notemos também que o *muthos* não é em si mesmo uma ação; [...] Esta *mimesis* não é uma imitação, mas um arranjo, uma conexão de fatos entre eles, isto é dizer que o *muthos* é um sistema coerente de ações e que essa coerência não é dada pelo estrutura do espetáculo ou do olhar do público; É o trabalho da arte poética, do poeta, que por si só é a causa eficiente da tragédia.

<sup>174</sup> A tragédia é, portanto, a representação de uma ação [nobre] e o *muthos* é a representação da ação [...] Assim, *poiesis*, *mimesis* e *muthos* são solidários e inseparáveis [...] A *Poética* de Aristóteles tem algo a seduzir por sua sutileza conceitual e seu lado "cartesiano", na medida em que faz uma varredura limpa de qualquer experimento social do teatro para elaborar uma teoria. Esta falta de civismo é alegre por parte de um grego; ele não gosta de educar o público, nem de moralizar a cidade, nem de comemorar o melhor; ele é um formalista sem fronteiras.





Como bem destaca Jean-Jacques Roubine (2003, p. 26), os autores renascentistas que seguiram a arte poética funcionavam como “paladinos do racionalismo” e a fascinação pelo texto do estagirita foi tão intensa ao ponto de se acreditar que quanto mais um texto se aproximava das regras aristotélicas mais perto ele estava da perfeição. Também Luiz Costa Lima afirma que: “O Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador” (LIMA, 1995, p. 82). Roubine destaca a fala do erudito francês, Jean Chapelain que, como veremos adiante, se encaixa perfeitamente com o pensamento propagado também na Espanha:

A formação do juízo crítico decorrerá desse pressuposto. Para apreciar corretamente uma obra, é preciso, e basta, conhecer o conjunto das leis que regem seu gênero, segundo Aristóteles, e examinar o grau de sua adequação a essas leis. Chapelain: “Quanto mais o poema se aproxima dessas leis mais se aproxima da perfeição.” Aí também a originalidade é excluída dos critérios críticos da época. E, nos últimos anos do século, essa ideologia irá se afirmar também de maneira mais categórica em outros tratados. (ROUBINE, 2003, p. 26)

Segundo, Bernard Weinberg, esse engessamento era uma tendência entre eruditos renascentistas que priorizam a retórica em relação à poética:

A alteração fundamental (no Renascimento) ocorre na passagem de uma posição poética para uma retórica, de uma posição, em que a consideração essencial é a realização de um relacionamento interno e estrutural que tornará o poema belo, para outra em que o problema principal é a descoberta dos estratagemas (devices) que provocarão um efeito desejado sobre uma plateia específica (WEINBERG, 1961, p. 67 *apud* LIMA, 2000, p. 82)

Como fica claro, a tendência de normatização da literatura, embasada sobretudo na *Poética*, de Aristóteles, desenvolveu-se fortemente na Itália e logo atingiu países como a França e a Espanha. Desenvolveremos nas próximas seções um estudo sobre as artes poéticas espanholas e sua relação estrita com a *Poética*.

## O idealismo platônico e a mimesis aristotélica

Bobes (1998, p. 337) afirma que além dessa influência notável e definitiva da *Poética* de Aristóteles, houve também quem seguisse uma linha que era ora partidária do furor poético platônico, ora de uma racionalização mais aristotélica, ainda que a penetração do aristotelismo tenha sido muito mais significativa e que acaba por sintetizar um dos pontos mais discutidos no Século de Ouro, principalmente nos trabalhos retóricos de Baltasar Gracián: *ingenium/ars*:

La filosofía platónica ejerció una influencia más decisiva sobre las teorías poéticas del siglo XVI (a pesar del predominio general del aristotelismo), respecto a la doctrina de la inspiración y de la peligrosidad moral de la literatura. Los teóricos platónicos (Herrera, Carvallo) se adherían a la teoría del furor para explicar el origen de la poesía y creían en el origen sobrenatural de la creación poética. En cambio, la postura de los teóricos aristotélicos (López Pinciano) otorgaba a la poesía un origen natural, consecuencia de un talento innato que debía ser desarrollado con el conocimiento y aplicación de unas reglas.<sup>175</sup>

É importante notar que o idealismo platônico e a mimese aristotélica formaram duas linhas de pensamento fundamentais em todo o Renascimento europeu. Não em vão, o Vaticano encomendou a Rafael Sanzio na primeira metade do século XVI um quadro que representasse essas duas frentes. Com isso, diversas interpretações, muitas vezes equivocadas, tentaram dar conta da *mímesis* nos dois teóricos. Ao longo do século XX, diversos teóricos já demonstraram como Platão e Aristóteles possuem posições diferentes no tratamento da *mímesis*. Luiz Costa Lima retoma o teórico Manfred Fuhrmann, quem afirma que a distinção essencial entre os argumentos dos dois filósofos está no efeito que a *mímesis* manifesta:

Coube a Manfred Fuhrmann o mérito de haver assinalado que as interpretações platônica e aristotélica diferem a partir da maneira como compreendem o efeito exercido pela *mímesis* sobre os afetos: para Platão, ele é direto, portanto provocador de um contágio que imporia o expurgo da fonte – só as ações dignas seriam aceitáveis e mesmo Homero teria de ser purificado; para Aristóteles, o efeito é mediado pela catarse, com a liberalidade maior consequente (FUHMANN, 1973, 89-90 *apud* LIMA, 2000, p. 68)

Tanto Platão quanto Aristóteles concordam, no entanto, ao apresentarem o filósofo como julgador de qualquer atividade, incluindo a poesia. Dessa forma, faz sentido o fato de os preceptores dos séculos XVI e XVII lançarem mão de argumentos pautados nas ideias dos dois filósofos para justificarem suas normatizações.

A linha de poéticas que tem o *Cisne de Apolo*, de Carvallo, como grande expoente se baseou nas ideias de Platão para justificar uma origem sobrenatural da poesia. No famoso diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, Platão exacerba a superioridade da inspiração em relação à arte. Se tomamos a nomenclatura espanhola usada principalmente no século XVII, o *ingenio* estaria em uma posição superior à arte:

---

<sup>175</sup> A filosofia platônica exerceu uma influência mais decisiva sobre as teorias poéticas do século XVI (a pesar do predomínio geral do aristotelismo), em relação à doutrina da inspiração e da periculosidade moral da literatura. Os teóricos platônicos (Herrera, Carvallo) aderiam-se à teoria do furor para explicar a origem da poesia e acreditavam na origem sobrenatural da criação poética. Por outro lado, a postura dos teóricos aristotélicos (López Pinciano) outorgava à poesia uma origem natural, consequência de um talento inato que devia ser desenvolvido com o conhecimento e aplicação de umas regras.



Sócrates – [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino [...] Parece-me, com efeito, que, com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração [...] Não achas que tenho razão, Íon?

Íon – Sim, por Zeus, acho. Na verdade as tuas palavras, Sócrates, tocam-me a alma e penso que é por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses junto de nós. (PLATÃO, 1988, p. 53-54)

A mimese, dessa forma, não se basearia em algo concreto, ou verdadeiro, como proporia Aristóteles, mas estaria no plano das ideias. Vemos dessa forma o motivo pelo qual Platão condenava a poesia na *República*, já que a imitação jamais atingiria o plano abstrato em que as ideias estão, como afirma Luiz Costa Lima: “A arte de imitar é portanto bem afastada do verdadeiro e, se pode todo executar, é, parece, porque não toca senão em uma pequena parte de cada coisa e esta parte não passa de um fantasma” (LIMA, 2000, p. 62)

Com Aristóteles o pensamento muda e a *mimesis* ganha uma nova perspectiva ao se projetar a partir da própria materialidade da natureza, não mais no plano das ideias. Por isso o pensamento do estagirita é considerado mais racionalista e foi amplamente usado pelos preceptores espanhóis:

Do real já não se dirá inapreensível ao homem. Donde o engano já não será a categoria central do esclarecimento da palavra, nem tampouco ele se hierarquiza na escala platônica do visível e do inteligível, do real impuro e do real pleno. Em Aristóteles, o Ser é concebido a partir do concreto do existente, da materialidade da natureza, e não pela abstração desta. É dentro pois da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, seja o dos técnicos, seja o do filósofo. (LIMA, 2000, p. 67)

As opiniões que surgiam ao longo do século XVI sobre a *Poética* se mostravam ora repetitivas, ora – quase sempre – parafraseadoras. No entanto, e com medidas mais severas, como começamos a discutir anteriormente, foi a redução do conceito de *mimesis* de Aristóteles a uma mera adaptação fiel ao mundo exterior. Como destaca Checa Beltrán:

Para el filósofo griego, la *mimesis* permitía una amplia intervención de la creatividad e invención del poeta; algunos tratadistas de poética, recurriendo impropriamente a la



autoridad aristotélica, limitaron la riqueza de su poética, transformándola en un repertorio de menudas reglas que, inevitablemente, habían de asfixiar la creatividad del artista.<sup>176</sup> (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 85)

Ao mesmo tempo, a exclusão do componente criador, presente no pensamento aristotélico, fez com que a teoria de Aristóteles fosse usada como argumento de autoridade para justificar a imitação do modelo greco-latino, que deveria se perpetuar entre os escritores.

Portanto, surgiu no século XVI um desejo de escritura de poéticas espanholas, que conseguissem dar conta da realidade da época, sem, no entanto, distanciarem-se do pensamento aristotélico, aliando-o ao pensamento da época:

Reescribir la Poética no es ni siquiera escribir una poética. Ahí tenemos las consideradas poéticas canónicas españolas de Pinciano, Cáscales y Carvallo, que rebasan con mucho el objeto y las intenciones del antiguo tratado. El punto de partida de estos libros, escritos como respuesta al estímulo de los grandes comentaristas italianos, es, desde luego, el pensamiento aristotélico, pero su propósito es más amplio, puesto que su referente es la realidad literaria de su tiempo y todos ellos abordan la materia literaria de acuerdo con el sistema genérico establecido por los prebostes de la teoría literaria europea.<sup>177</sup> (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 14)

Pedro Sainz Rodríguez (1989) aponta que na Espanha o desenvolvimento de um pensamento helenista, cuja base era mais tolerante, foi discreto. Por outro lado, os humanistas, que destacaremos a seguir, mostraram-se mais intolerantes e doutrinários, tendência que só mudaria a partir de meados do século XVII entre alguns eruditos:

El Pinciano, en su *Philosophia Antiqua Poetica*, y Cascales, en sus *Tablas Poéticas*, interpretan conforme al estilo de la poética aristotélica el precepto de la unidad de acción. En cambio, al referirse a la unidad de tiempo, la encuentran limitada y luchando contra la autoridad de que aparecía revestida, se atreven a alargarla (arbitrariamente, claro es) el uno a cinco días y el otro a diez. A través de toda la evolución de la teoría de las unidades entre nosotros, se observa latente la lucha contra el criterio de autoridad hasta llegar a una franca rebeldía. Estas reglas aparecen bajo el gran nombre de Aristóteles; venían sancionadas en las obras de los italianos, maestros de literatura. Se unían, pues, a la gran veneración del Renacimiento por la

---

<sup>176</sup> Para o filósofo grego, a mimese permitia uma ampla intervenção da criatividade e invenção do poeta; alguns tratadistas de poética, recorrendo impropriamente à autoridade aristotélica, limitaram a riqueza de sua poética, transformando-a em um repertório de regras insuficientes que, inevitavelmente, acabariam por asfixiar a criatividade do artista.

<sup>177</sup> Reescrever a Poética não é nem sequer escrever uma poética. Aí temos as consideradas poéticas canônicas espanholas de Pinciano, Cáscales e Carvallo, que sobrepõem muito o objeto e as intenções do antigo tratado. O ponto de partida destes livros, escritos como resposta ao estímulo dos grandes comentaristas italianos, é, certamente, o pensamento aristotélico, mas seu propósito é mais amplo, dado que seu referente é a realidade literária de seu tempo e todos eles abordam a matéria literária de acordo com o sistema genérico estabelecido pelos mais influentes da teoria literária europeia.

antigüedad, aquel respeto al juicio de los *extranjeros* que perseguía a Lope como un problema en medio de sus innovaciones.<sup>178</sup> (SAINZ RODRÍGUEZ, 1989, p. 20 -21)

Nos estudos sobre os gêneros literários, a crítica apresenta, atualmente, duas grandes frentes: uma *nominalista* e uma *idealista*. Para a primeira, os gêneros são apresentados como categorias históricas, submetidos, dessa forma, àquilo que o cânone literário e a sociedade determinam. Já para a segunda, existe um modelo de orientação abstrato e universal e reforça as características transhistóricas do gênero, como afirma Arenas Cruz (1999, p. 165)

Ficará claro na próxima seção como as poéticas preceptoras seguiram essa linha idealista que tripartida os gêneros em Lírica, Épica e Dramática, um sistema mínimo e transhistórico, ideal para que pudessem imbuir-se da teoria aristotélica e aplicá-la aos textos do Século de Ouro, mas que passava por cima das singularidades textuais, muitas vezes ocasionadas pelo momento histórico. Vigorou entre essas Poéticas um ideal de beleza imutável e eterna e que não admitia a historicidade da literatura, o que fazia com que não se admitissem mudanças ou a evolução dos gêneros.

## Conclusão

As artes poéticas espanholas seguiram, como destacamos, uma tendência europeia de recuperação das ideias de Aristóteles e de Platão, nos moldes da Renascença italiana. Esses textos não apresentaram, no entanto, uma constância e análise arguta da teoria desses filósofos gregos, utilizando-os sem critério e de maneira funcional para justificar preceitos.

O engessamento dessas teorias apenas corrobora o caráter emulador que em grande parte o século XVI apresentou. Foram anos cujo principal ideal era o racionalismo, o que fazia com que a variedade das formas e das ideias não fosse bem vista. A recepção de Aristóteles no Cinquecento espanhol se ajustou a uma teorização que buscava a homogeneidade e um padrão de bom gosto na poesia espanhola. Portanto, a *Poética* serviu como manual, e a mimese

---

<sup>178</sup> O Pinciano, em sua *Philosophia Antigua Poetica*, e Cascales, em suas *Tablas Poéticas*, interpretam conforme o estilo da poética aristotélica o preceito da unidade de ação. Por outro lado, ao referir-se à unidade de tempo, encontram-na limitada e lutando contra a autoridade de que aparecia revestida, atrevem-se a alargá-la (arbitrariamente, obviamente) um deles a cinco dias e o outro a dez. Através de toda a evolução da teoria das unidades entre nós, observa-se latente a luta contra o critério de autoridade até chegar a uma franca rebeldia. Estas regras aparecem sob o grande nome de Aristóteles; vinham sancionadas nas obras dos italianos, mestres da literatura; Uniam-se, pois à grande veneração do Renascimento pela antiguidade, aquele respeito ao juízo dos *extrangeiros* que perseguia Lope como um problema em meio de suas inovações.



extrapolou o significado do texto para confirmar a ideia de imitação, não só da realidade, como dos modelos clássicos.

## Referências

- ABRAMS, Mike. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Tradução de Meliton Bustamante. Barcelona, Barral, 1975
- ARENAS CRUZ, Elena. “La teoría de los géneros y la Historia literaria” in CARMEN BOBES, María del (org.). *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca, Colegio de España, 1999
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34, 2015
- BOBES, Carmen; BAAMONDE, Gloria; CUETO, Magdalena; FRECHILLA, Emilio; MARFUL, Inés. *Historia de la teoría literaria II: transmisores, poéticas clasicistas*. Madrid, Gredos, 1998
- CHECA BELTRÁN, José. *Razones del buen gusto: poética española del neoclasicismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Aubier, 2007
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1967
- FUMAROLI, Marc. *La querelle des anciens et des modernes*. Paris, Gallimard, 2001
- HUERTA CALVO, Javier. “La teoría de la crítica literaria” in AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 1994
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011
- \_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade*. São Paulo, Paz e Terra, 2003
- MILLER, Stephen. “Galdós and the Theory and Practice of Epic in Spain” in OBERHELMAN, Steven (org). *Epic and epoch: essays on the interpretation and History of a genre*. Texas, Texas Tech University Press, 1994
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa, Inquérito, 1988
- ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Editor, 2000
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid, Taurus, 1989
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. “Dice Aristóteles”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro. *Criticón*, nº 79, 2000, p. 9-35
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Du normativisme à l’essentialisme” in *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*. Paris, Éditions su Seuil, 1989
- SEBOLD, Russell. “Sobre la actualidad de las reglas” in *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Barcelona, Anthropos, 1970
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2007
- WEINBERG, Bernard. *Estudios de poética clasicista*. Madrid, Perspectiva, 2003

[RECEBIDO 07/04/2018]

[ACEITO 17/09/2018]