

ARTES POÉTICA E RETÓRICA EM ARISTÓTELES

Prof. Luan Corrêa da Silva

Material de uso exclusivo da disciplina de Estética, UFSC.

Pode-se afirmar que Aristóteles é o primeiro autor sistemático da filosofia. Com preocupações que vão da mais dura metafísica até a filosofia da biologia, Aristóteles fundou as bases do pensamento ocidental. Aluno da academia platônica, uma das motivações do Liceu de Aristóteles era a solução para alguns dos problemas levantados acerca da teoria das ideias. A intenção do discípulo era a de limpar definitivamente o discurso filosófico das influências arcaicas da mitologia, que ainda parecia se expressar numa ontologia transcendente, fundada em noções demasiado abstratas e imaginativas como a de deus, demiurgo, bem em si etc. A organização Aristotélica surge com essa pretensão: a substituição de conceitos-chave da filosofia platônica por conceitos imanentes e cuja origem seja o próprio raciocínio humano. A criação divina é substituída, assim, pela distinção das quatro causas naturais (formal, eficiente, material e final), bases primeiras para o estabelecimento daquilo que só tardiamente conheceríamos pela ciência moderna.

Nesse sentido, há uma profunda conexão entre as obras do *corpus* aristotélico que consiste na busca das causas primeiras e últimas para a existência dos seres e do mundo, objetos das mais diferentes áreas do pensamento e das ciências. Se a causa primeira é objeto da metafísica e a causa final o objeto da ética, qual seria a relevância de tratar da retórica e da poética? Se a retórica trata da persuasão e a poética dos meios para a produção artística, que conexão haveria entre estes objetivos e o objetivo maior de conhecer as essências e os fins da boa vida? Defenderemos neste texto que por meio da recolocação do problema da retórica nos termos de uma arte, Aristóteles visa reabilitar a importância dos elementos não estritamente lógicos do raciocínio, estabelecendo a importância da metáfora e da imagem para a retórica, a poesia e a linguagem em geral, inclusive a filosófica. Para a filosofia de Aristóteles, as artes produtivas da retórica e da poética permitem reconhecer a importância do *páthos* para o *ethos* da virtude, em especial por possibilitarem por meio da *tekhne* e da repetição do hábito uma educação moral para a deliberação racional. Outras consequências filosóficas dessa concepção são vastas, dentre as quais se destaca a defesa do pensamento por imagens feita por Schopenhauer e Nietzsche como estilo filosófico-

retórico para a aproximação da verdade. Nietzsche, num segundo momento, chega a defender o privilégio da metáfora até mesmo em relação à verdade.

A poética e a retórica possuem objetivos distintos no corpus aristotélico. A primeira visa tratar dos meios e fins para a produção da arte poética e a sua relação com o importante conceito de mimesis (imitação), enquanto a segunda visa tratar dos meios e fins da arte retórica, cujo principal objeto e fim é a persuasão. A conexão entre ambas as obras nos permite abrir um horizonte de interesse amplo pela metáfora: não apenas como instrumento de comoção estética, mas sobretudo como meio que vivifica o discurso e permite uma compreensão mais eficiente da linguagem, cujo interesse é tanto artístico quanto retórico. O pressuposto dessa conexão é a **verossimilhança**, como afirma Aristóteles, na *Retórica* (ARISTÓTELES, 2012, p. 9 [1355a]): “é próprio de uma mesma faculdade discernir o verdadeiro e o verossímil, já que os homens têm uma inclinação natural para a verdade” e de que, por consequência (2012, pp. 9-10 [1355a]): **“ser capaz de discernir sobre o plausível é igualmente ser capaz de discernir sobre a verdade”**.

1 A *Retórica* de Aristóteles

Escrita no mesmo período da *Poética*, a *Retórica* serve de ocasião para Aristóteles explorar um aspecto do discurso que, segundo ele, é contrapartida da dialética: os modos de **persuasão**. Ou seja, além do raciocínio mesmo e do pensamento, importa considerar aqueles elementos do discurso verbal ou escrito que, incluindo aspectos poéticos, possam provocar um efeito de convencimento em diferentes tipos de auditório, particularmente no **judiciário** (forense), no **deliberativo** (político) e no **epidítico** (demonstrativo). Para isso, são considerados os seguintes elementos retóricos: a **euresis ou invenção** (livro I), o **pathos ou disposição de espírito** (livro II) e o **estilo** (ação ou **hypocrisis**, elocução ou **léxis** e disposição ou **táxis**).

A retórica é definida por Aristóteles como “o poder, diante de quase qualquer questão, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir”. Já no início do seu texto, o estagirita se posiciona em relação ao platonismo, ao justificar a dignidade da arte (*téchne*) poética. Em primeiro lugar, trata-se de uma técnica, pois é uma prática cujo conhecimento dos meios não envolve um particular, isto é, não se vincula a um único gênero definido de assuntos. Contra objeção dos possíveis prejuízos de uma arte da persuasão, Aristóteles argumenta que, tais como algumas qualidades e bens que

podem também causar dano (vigor, riqueza, força etc.), também a retórica pode ter um bom uso. Isso indica, em primeiro lugar, que a boa retórica pretende ser a contrapartida da dialética, ou seja, pretende fazer valer a lógica e as regras do silogismo, sem incorrer em sofismas mal intencionados. O bom uso da retórica também permite desarmar argumentos problemáticos, sendo necessário o conhecimento de seus meios, de sua técnica.

Quanto à pretensão de verdade, a natureza persuasiva da retórica permite a busca de verdades apenas aparentes, pois dizem respeito a premissas que muitas vezes podem apenas ser constatadas como **verossímeis**, ainda que guiadas pela aproximação da verdade do discurso. Assim como no discurso poético, também o discurso retórico tem uma pretensão peculiar de verdade, que não pode ser simplesmente a sua relação com os fatos, na medida em que esses fatos precisam muitas vezes ser reconstruídos pelo orador. Em sentido especificamente argumentativo, também o tipo de argumento e de prova é diferente: o que na dialética são a indução e a dedução (silogismo), na retórica são o **exemplo** (*paradeigma*) e o **entimema** (*enthymema*).

Quanto aos **entimemas**, consistem num tipo de dedução próprio da oratória que parte de premissas apenas verossímeis, prováveis. Suas premissas não são necessárias, universais ou verdadeiras, mas são aceitas pela maioria das pessoas. Trata-se de uma forma simplificada de raciocínio silogístico que se adapta a auditórios populares, por isso algumas premissas são ocultadas, com o objetivo não de concluir proposições necessárias, mas proposições na maioria dos casos verdadeiras. Assim como os silogismos, entimemas podem ser demonstrativos (conclui-se a partir de premissas aceitas pelo opositor) ou refutativos (chega-se a conclusões não aceitas pelo opositor). Quanto aos **exemplos**, podem ser de fatos ocorridos ou inventados pelo orador na forma de fábulas e parábolas. A forma indutiva consiste em citar um caso particular para persuadir o auditório a operar a generalização. Por exemplo, a partir de fatos passados, deduz-se como serão os fatos futuros.

Precisamente pela sua natureza aparente a técnica da retórica precisa se valer de meios que permitam o convencimento, o tanto possível, que vão de considerar i) o **público-alvo** (receptor, observador), o ii) **pathos do orador** (emissor, orador) e iii) a **forma e disposição do discurso** (mensagem, assunto). O Livro I da *Retórica* trata da **euresis** ou invenção, aspecto que considera o público-alvo do discurso, podendo ser ele **deliberativo ou político, judiciário ou forense e epidítico ou demonstrativo**. No primeiro caso, trata-se dos discursos políticos em assembleias, cujo objetivo é verificar

a utilidade ou inutilidade de certa medida, o ato retórico visa, portanto, aconselhar ou desaconselhar. Neste caso, o tempo do discurso é o do futuro, principalmente a partir de exemplos do passado. No gênero judiciário, o objetivo é julgar, ou seja, avaliar a justiça ou injustiça de um ato, para o qual o orador tem de acusar ou defender para um juiz, seu auditório. Neste caso, o tempo do discurso é o do passado, do fato ocorrido, e o principal meio de persuasão são os entimemas. Finalmente, no gênero epidítico, o objetivo é o elogio ou censura, ou seja, ressaltar qualidades de alguém ou de um evento, particularmente de caráter nobre e vil, tendo como auditório um mero espectador que deve ser persuadido (ex. Aquiles defende Pátroclo e morre, é elogiado, embora o mais útil teria sido viver). Neste caso, o tempo é o presente, embora também evoque o passado, e o modo de persuasão apela, sobretudo, para a amplificação ou diminuição de um fato ou efeito pelo discurso, juntando-lhe grandeza e beleza.

No Livro II, Aristóteles aborda o segundo aspecto da retórica, a disposição da alma: o **pathos** e o **ethos** do orador. Trata-se de considerar, por um lado, os modos de manifestação do próprio orador que inspire seu auditório, particularmente no gênero deliberativo e judiciário e, por outro, o caráter do orador. Isso implica adotar ora uma disposição mais enérgica para tratar de assuntos que devem inspirar revolta, ora mais tranquila e amorosa quando o objetivo é inspirar a compaixão, por exemplo. Particularmente neste último caso, convém uma certa **teatralidade**, que intensificam o efeito das palavras por meio de gestos, tom de voz e aparência adequados, provocando um reconhecimento afetivo mediante a exposição de desastres passados e vindouros. A **ação ou hypocrisis**, já no livro III, consiste no aspecto performativo da oratória, elemento particularmente interessante tanto para a retórica quanto para a poética, como vimos. Além dos gestos e da disposição do orador, importa o domínio das técnicas para manejo da voz para expressar as diversas emoções (discursar com voz forte, suave ou intermediária), além dos distintos tons que podem ser assumidos para o mesmo fim (agudo, neutro grave ou médio), do timbre da voz, da modulação e da cadência. Aristóteles chama a atenção para o interesse grego por esses elementos, ocasião para premiação em concursos públicos.

Na contramão da sofística, no entanto, a qual privilegiava, segundo o filósofo, o aspecto performático ou oratório da retórica, a sua intenção é a de ressaltar a importância de um estudo sobre a técnica retórica que dê atenção para outros dois aspectos importantes: da **elocução (léxis)** e da **disposição (taxis)**, ambas componentes do **estilo** do discurso mesmo, da mensagem. A primeira delas preocupada com os

ornamentos e as figuras de linguagem, um auxílio decisivo para a argumentação retórica, e a segunda preocupada com a construção e disposição do discurso, a ordenação de suas partes. Em ambos os casos, trata-se do **estilo**, a parte formal do discurso, cujo objetivo é o de “investir o discurso de uma aparência satisfatória”. Ora, se o pressuposto da retórica é de que o domínio persuasivo do discurso não alcança a verdade, mas tão somente uma aproximação da verdade que se dá pela verossimilhança, então o objetivo do discurso tem de começar pela aparência. Mais que isso, trata-se de gerar a confiança, tanto da hypocrisis quanto da léxis, de naturalidade de um discurso que é, afinal, artificial. Assim como o hipócrita (ator) alcança seus objetivos quando persuade a plateia de que é a própria personagem, dotada daquele caráter e daquelas emoções, também o orador alcança seus objetivos quando parece persuadir naturalmente.

No que tange à **léxis**, o orador em geral possui uma posição desprivilegiada em relação ao poeta, pois o aspecto mais objetivo e bruto do discurso retórico impõe certas limitações no uso dos recursos poéticos, restritos aqui quase que exclusivamente às **metáforas**, enquanto a poesia faz um uso prolixo de sinônimos para os efeitos de embelezamento. Quanto aos sofistas, diferem do modelo retórico proposto por Aristóteles muito mais pela intenção com o uso dessas técnicas do que propriamente pelo uso das técnicas, como dissemos. Dito isso, é importante, antes de mais nada, o emprego correto da língua grega: uso correto das conjunções, dos nomes próprios, evitar ambiguidades (a menos que isso seja desejado), uso correto dos gêneros e dos tempos verbais. Convém evitar termos arcaicos, evitar períodos longos, obscuros e redundantes, adotar o ritmo adequado (majestoso) e prezar pela **moderação** no uso de artifícios figurativos da linguagem. Sobretudo adequar o tom do discurso com o assunto: nem falar vulgarmente de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos triviais. Aristóteles se refere também à ênfase passional do discurso, também à ironia socrática no diálogo *Fedro* como um exemplo de ênfase.

2 A Poética de Aristóteles

É conhecida a avaliação filosófica de Platão acerca da poesia n’*A República*, feita em duas etapas: na etapa moral, é recusado o gênero imitativo (dramático), pois, tal como na pintura ilusionista (*skiagraphía*), o gênero imitativo ludibria o espectador ou ouvinte, distanciando seu efeito da beleza, aproximando-o de sombras e simulacros

(*eidôla*). A recusa definitiva, porém, ocorre já no contexto da crítica metafísica à imitação em sentido amplo, isto é, tudo aquilo que distancie a compreensão das puras formas ou ideias (*eidôs*, *idéa*) do bem em si, particularmente das técnicas produtoras (artefatos) e reprodutoras (artes das musas, poesia, mas também a pintura e a escultura). Nesse contexto, o poeta sequer é considerado um técnico, relegado a mero imitador de imitações, um copiador de cópias a três pontos distante da realidade inteligível dos arquétipos. Por isso, são expulsos os poetas e os artistas, sem serventia para a educação da pólis.

Se é verdade que a poesia é imitação (*mimesis*) para Platão e para Aristóteles, não o é para eles da mesma maneira. Para Aristóteles, a *mimesis* está associada ao conceito de *techne* e, particularmente, de *poiesis*, diferentemente do que ocorre em Platão, que não reconhece na poesia uma *techne* (ver *Íon*). Com argumentos semelhantes, Platão recusará o estatuto de técnica também para a retórica (ver *Fedro*, 260e). No *Sofista*, o sofista será comparado ao pintor ilusionista, pois, antes de dominar a técnica do que diz, engana seu interlocutor com ilusões de perspectiva, condicionando, como o pintor ilusionista, o discurso (a imagem) ao interlocutor (à perspectiva do observador) e, portanto, a verdade ao que é contingente, não o contrário.

A primeira pergunta que se faz Aristóteles, no intuito de estabelecer a nota característica da arte poética em relação às demais técnicas e práticas, é se o critério da métrica basta para circundar o objeto específico da poesia. Depois, qual o sentido de reconhecer na poesia uma imitação da realidade e, por fim, em que medida essa imitação é boa ou má. Após uma longa exposição das partes da poesia trágica, tomado como paradigma da poesia imitativa por Aristóteles, o filósofo nos oferece um aspecto oportuno para compreender a função da metáfora no discurso.

Em primeiro lugar, para Aristóteles, tanto a poética quanto a retórica consistem em **técnicas**, pois são conhecimentos práticos cujos meios podem ser explicitados, isto é, são um sistema de regras que regem uma prática. Mais que isso, são “**poéticas**” (*poiétiké*), isto é, produções (*poiésis*) que exigem um fabricante, um “fazedor”, um poeta (*poiétés*). Isso indica o fato de que, por um lado, trata-se de um conhecimento teórico de regras de procedimento e, por outro, um ato de produção humana a partir de um certo modelo, agora não mais entendido no sentido transcendente platônico da relação éctipo-arquétipo. Isso porque Aristóteles não estabelece o conceito de *mimesis* numa ontologia hierárquica de entes, a partir da qual haveria o que é melhor porque não imita e pior porque imita. Na poética, não se trata de medir o poeta pela régua do

ontólogo ou do lógico, pois o seu objeto e finalidade é outro: se a questão epistemológica e lógica é a verdade, a questão da poética é a da verossimilhança. A poesia passa a ser abordada a partir de suas partes constitutivas e não de aspectos e valores exteriores, como a educação e a moral. Assim, o princípio, objeto e fim da poesia é o mito e não os fatos da realidade.

O conceito de **mimesis** em Aristóteles enfatiza dimensões diferentes daquelas antes mencionadas em Platão. As causas da imitação no humano são naturais, pois este imita por natureza para adquirir seus primeiros conhecimentos e o faz porque imitar é prazeroso. Há pelo menos dois sentidos em jogo para imitação em Aristóteles: o primeiro diz respeito à imitação enquanto simulação, presente no verbo *mimēsthai* (imitar, simular), o qual indica o ato de simular a presença efetiva de um ausente. Este sentido combina-se com aspecto representacional e performático do teatro, no qual se desenrolam cenas as quais, embora guardem relação com os fatos da vida efetiva, não o fazem tendo em vista reproduzir fielmente a vida mas em criar novas configurações para ela e, portanto, novas cenas e indivíduos. **Mas o que a arte imita? Imita os processos de geração, corrupção das coisas a partir da interação entre forma e matéria própria das coisas naturais. De certa forma, pode-se dizer que a arte reproduz a produção da natureza por meios artificiais, tendo em vista a exposição de novas realidades, chamados de mito (*mythos*).**

O **mito** (intriga, trama), não mais visto sob a ótica prejudicial das fábulas educativas perversas denunciadas por Platão, passa a ser reconhecido como o princípio, a estrutura e a finalidade da poesia, particularmente da tragédia. Mas não um princípio de realidade, senão de ficção, se compreendemos o sentido de trama e de intriga característico do mito épico, por exemplo. Todavia, apesar de ficcional, pois não pretende meramente relatar acontecimentos reais ou naturais, faz-se valer precisamente por reproduzir processos naturais, gerando no espectador o reconhecimento necessário para a simulação. Significa dizer que o mito é a realidade da poesia, a “alma” da poesia. Por essa razão, não se pode definir a poesia pela métrica ou pelo verso, pois embora Empédocles tenha escrito em versos metrificados, não o faz tendo em vista o mito, mas o estudo da física. Apesar disso, como queremos salientar, também um poema sobre a física pode carregar elementos poéticos, ainda que não possa ser definido como tal, pois tem como finalidade um certo tipo de persuasão útil também na poesia. Mas o que define um mito? A resposta a essa questão nos ajuda a compreender a definição de poesia, particularmente da tragédia.

A **poesia** se distingue pelos seus meios, seus objetos e seus modos. Quanto aos **meios** ou meios materiais de expressão, ela pode utilizar de ritmo, linguagem e harmonia, conjunta ou separadamente. Assim distingue-se as poesias apenas versificadas ou também musicadas, por exemplo, ainda que a presença do ritmo (de certa musicalidade na espacialidade dos versos) não pressuponha o acompanhamento da cítara (harmonia). Quanto aos **objetos** ou temas, a poesia pode imitar homens melhores, piores ou iguais a nós: aqui se distinguem a tragédia da comédia, por exemplo, decorrências históricas das epopeias e das satíricas, como se sabe. Quanto aos **modos** ou gêneros poéticos de imitação, distingue-se a forma narrativa da dramática, isto é, a poesia em que há um narrador destacado do mito que conduz a trama, e aquela em que só há a mimetização, isto é, a representação da ação simplesmente, por meio dos atores (drôntas = agentes). Assim, a definição da poesia exige que se considere esses três aspectos constitutivos. Além de se definir pelo seu objeto, isto é, por imitar homens superiores, a tragédia tem, no entanto, partes constitutivas que a melhor define.

A **tragédia** é elegida por Aristóteles como aquela em que o mito aparece de forma mais própria, já que se trata de um gênero poético exclusivamente dramático que transforma o coro em uma das personagens, e não mais o narrador, elevando o diálogo como seu protagonista, e não um caráter ou outro. Assim, o elemento da ação é privilegiado em detrimento do caráter, constituindo a tragédia, além do i) **mito (ação, enredo)** e dos ii) **ethos (caráter das personagens)**, também do iii) **dianoia (pensamento, ideias)**, da iv) **logos (estilo de elocução dos diálogos, linguagem)**, da v) **melopeia (música)** e do vi) **opsis (espetáculo, cenografia)**. A tragédia é o gênero poético decorrente historicamente da epopeia, e por isso tem como principal precursor Homero. No entanto, Ésquilo, Sófocles e Eurípides tornam-se os nomes da tragédia grega por explorarem os aspectos teatrais da trama épica, com elementos qualitativos e quantitativos mais específicos. Os elementos qualitativos são a **peripécia**: a mutação dos sucessos no contrário (Édipo, mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário), o **reconhecimento**: passagem do ignorar ao conhecer (que se faz para a amizade ou inimizade, por sinais ou marcas) e a **catástrofe**: as ações dolorosas e violentas (mortes, dores, ferimentos).

Tudo isso tendo como fim não a verdade da trama, mas a **necessidade e verossimilhança** (XV): primeiramente, tendo em vista que o mito é uma unidade que se encerra em si e, como um organismo vivo, encerra sua própria necessidade autopoética,

ou seja, é um todo com princípio, meio e fim em que os episódios são interligados de maneira significativa, ainda que em alguns momentos aparentemente desconexos. Além disso, o mito busca a verossimilhança, isto é, uma aproximação com a verdade e não a verdade mesma, visa imitar os processos do real sem se comprometer com a existência efetiva dos seus elementos, mas com a semelhança desses processos com os processos existentes. Importa antes de convencer sobre a existência de personagens e tramas, conhecer a sua possibilidade que garante o engajamento e, também, os efeitos proporcionados pela tragédia. Dentre os efeitos despertados pela tragédia estão o **medo** (φόβος/phobos) e a **compaixão** (ἔλεος/eleos), por meio dos quais é possível a **catarse** (κάθαρσις/katharsis), metáfora tomada de empréstimo da medicina para indicar a purificação da alma, análoga à purificação do corpo. A verossimilhança da trama permitia uma **identificação** (*simpatia/sympátheia*) da plateia com os sucessos e insucessos do herói trágico, cuja característica era, além de ser imitação de um humano elevado, ser também não muito distante de um homem comum, alheio à sorte e submetido ao seu próprio destino. **A função terapêutica da tragédia consiste em que, ao fruir artisticamente os sofrimentos do herói trágico, os espectadores saiam mais apaziguados consigo mesmos.**

Finalmente, a **definição da tragédia** (VI) é sintetizada na seguinte proposição: “(i) **imitação** de uma ação [mito] de ii) caráter elevado [caráteres], (ii) **completa** e de certa extensão, (iii) em **linguagem ornamentada** [elocução e melopeia] e (iv) com as várias espécies de **ornamentos** distribuídas pelas diversas partes [**do drama**] [espetáculo], (v) [imitação que se efetua] não por narrativa, mas **mediante atores**, e que, (vi) suscitando o medo/terror (*phóbos*) e a compaixão/piedade (*éleos*), tem por efeito a purificação [**catarse**] dessas emoções.”. Diferentemente de Platão, a própria definição da tragédia em Aristóteles evidencia o papel terapêutico da poesia cujas origens são naturais: o instinto de imitação e conhecimento próprios dos seres humanos. Mais que isso, a poesia é considerada por Aristóteles filosoficamente superior e mais séria que a história. A universalidade própria da poesia lida com as ações na trama de um ponto de vista sempre independente dos indivíduos determinados. Suas personagens poderiam ser representadas, no fundo, por qualquer um, e, por isso, a poesia imita a realidade nos seus aspectos mais estruturantes. A **história** (IX), por sua vez, trata de fatos individuais, não do ponto de vista da ação e dos caracteres, mas de indivíduos determinados e, com isso, faz perder de vista o todo que interessa à compreensão filosófica. Além disso, a história se compromete com a verdade dos fatos, com aquilo

que de fato ocorreu, enquanto a poesia com a verossimilhança, isto é, com aquilo que poderia ocorrer dada tal intriga.

Mas há outro aspecto da definição que evoca um interesse próprio: o da linguagem poética. Uma das partes constitutivas da poesia, a **elocução** (XX, XXI), isto é, o modo de expressão dos pensamentos nas ações poéticas, indicam a necessidade de um estudo preliminar ao que será desenvolvido melhor na *Retórica*. Em primeiro lugar, ainda que o mito e as ações tenham primazia na poesia, Aristóteles reconhece a importância da elocução para provocar os efeitos nos espectadores, seja mediante a palavra verbalizada em verso ou em prosa. Na poesia, o orador são as personagens, as quais devem dominar técnicas para a emissão de intenções (piedade, terror, ira e outras), aumentar ou diminuir essas intenções, além de saber o que é uma ordem, uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta etc. (XIX). As partes de uma elocução são as seguintes: **letra, sílaba, conjunção, nome (substantivo), verbo, artigo, flexão e proposição**. Elementos por meios dos quais o **pathos**, o **ethos** e o **logos** se articulam para provocar a simpatia necessária para que o objetivo da poesia seja alcançado.

Um auxílio especial da poesia é a **metáfora** (XXI), pois, assim como o adjetivo, permite uma compreensão mais ampla e ornamentada da mensagem poética. É possível definir a metáfora como um “transporte de um nome [significado] de uma coisa para outra”. Esse transporte se dá de quatro maneiras, as quais definem os quatro tipos de metáfora: i) **do gênero para a espécie**: quando se diz “meu barco está parado”, porque fundear é uma espécie do gênero parar, ii) **da espécie para o gênero**: quando se diz “Ulisses praticou milhares de gloriosas ações!”, porque milhares equivale a muitas, e o poeta usou esse termo específico em vez de muitas, que é genérico, iii) **de uma espécie para outra**: quando se diz “a vida esgotou-se-lhe com o bronze” e “talhando com o duro bronze”; no primeiro exemplo, esgotar está no lugar de talhar; no segundo, talhar equivale a extrair, pois ambos querem dizer tirar, e iv) por **analogia**: quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto para o terceiro, quando se diz que “a taça é para Dioniso aquilo que o escudo é para Ares” e, assim, “a taça é o escudo de Dioniso, e o escudo, a taça de Ares”; “a velhice é para a vida o que a tarde é para o dia”, Péricles dizia que o desaparecimento dos jovens da pátria por haverem perecido na guerra era “como se a primavera houvesse sido subtraída do ano” (exemplo da *Retórica*, III, 10).

Aristóteles ressalta a importância dos ornamentos da linguagem e do espetáculo cênico como meios para o embelezamento poético da tragédia, todavia na medida certa para que não ofusque seus elementos principais: a ação, os caracteres e o pensamento. No entanto, reconhece a importância de Homero, na epopeia, por quase nunca falar por conta própria e por embelezar as cenas mais irracionais, como o desembarque de Ulisses, por meio dos ornamentos proporcionados pela elocução poética. Homero é elogiado, sobretudo, por ser um imitador (inclusive por usar paralogismos, silogismos com premissas duvidosas), ou seja, por fazer poesia de forma mais própria e por ter, assim, feito surgir os gêneros poéticos dramáticos. Caber-nos-ia perguntar, agora, se isso se aplicaria a qualquer discurso, além do poético, e que consequências se poderia extrair para o discurso filosófico.