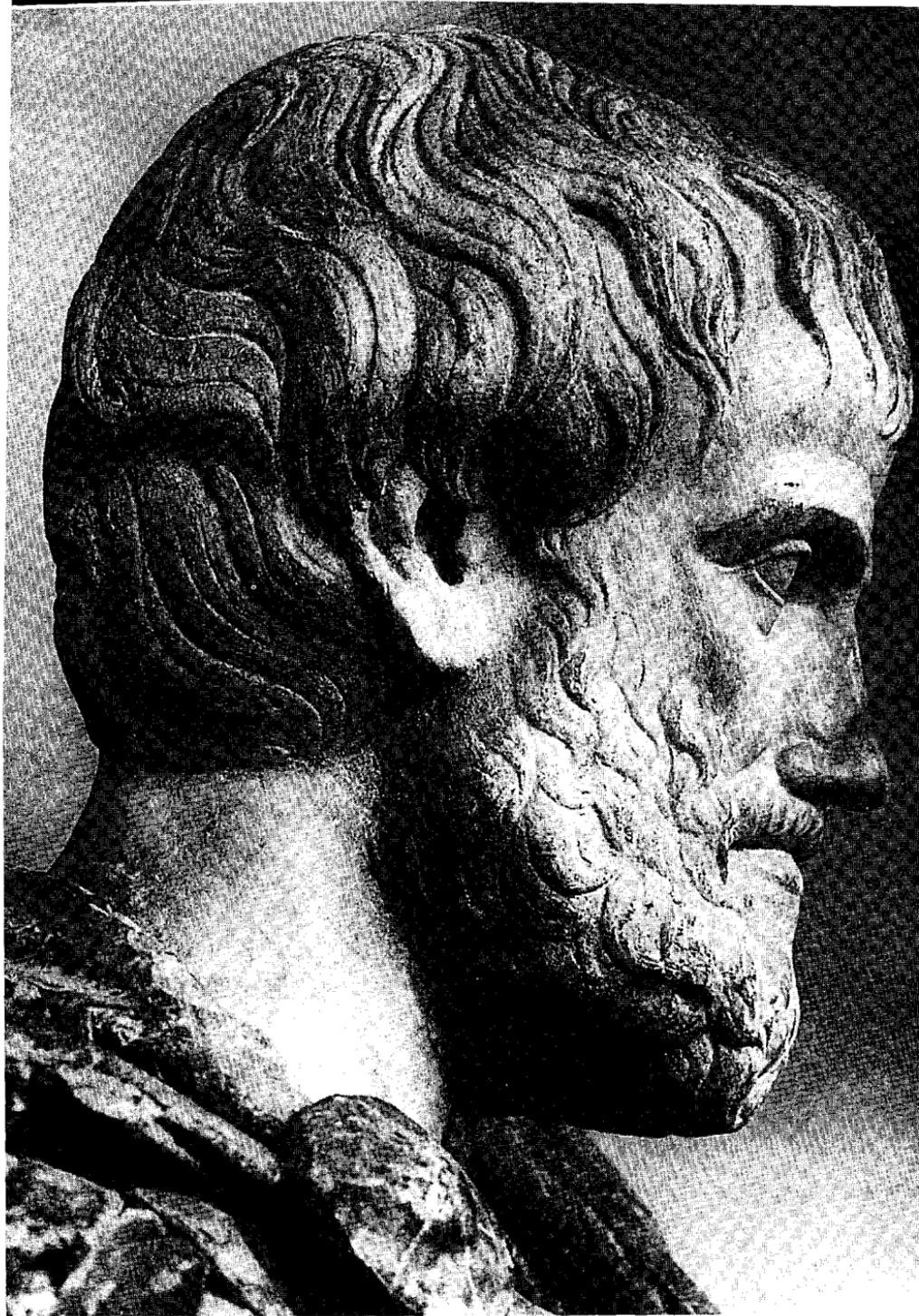


POÉTICA

Aristóteles



Aristóteles

POÉTICA

Aristóteles

Prefácio de
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

Tradução e notas de
ANA MARIA VALENTE

3.ª edição



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
SERVIÇO DE EDUCAÇÃO E BOLSAS

Tradução do texto grego

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

A edição utilizada foi a de R. Kassell,

Aristotelis de Arte Poetica Liber

(Oxford 1965, reimpr. 1968)

Reservados todos os direitos
de harmonia com a lei

Edição da Fundação Calouste Gulbenkian

Av. de Berna | Lisboa

2008

ISBN 978-972-31-1077-7

PREFÁCIO

Sobre a *Poética* de Aristóteles têm-se escrito e continuam a escrever-se regularmente livros inteiros, artigos, comentários, sem que tenha sido possível alcançar uma exegese satisfatória de muitos dos passos desta obra fundamental, a obra a que toda a teoria literária afinal ascende.

As palavras que se seguem vão ser, por isso, mais uma apresentação das principais soluções propostas do que uma análise do conteúdo da obra. Em tudo o que escrevermos, teremos em mente, mais do que os helenistas *ex professo*, os especialistas das Literaturas Modernas ocidentais, que têm necessariamente este texto como ponto de partida das suas reflexões teóricas. Por essa mesma razão, os passos fundamentais serão referidos em tradução e as principais palavras-chave de que teremos de nos ocupar serão transliteradas.

Antes, porém, recordaremos as condições excepcionais em que o original chegou até nós.

A transmissão do texto

Poucas obras terão tido uma transmissão tão acidentada como a *Poética*. Certamente conhecida e preservada em Bizâncio, o primeiro texto de que há notícia é, contudo, uma versão siríaca, feita talvez no

final do séc. IX, versão da qual, aliás, se conhece apenas parte do capítulo 6. Na primeira metade do séc. X, terá sido traduzida para árabe por Abu Bisr, juntando-se assim ao chamado "Aristotelianismo islâmico", que, paradoxalmente, viria a ser uma via fundamental de difusão do saber grego no Ocidente europeu. Neste mesmo contexto cabe uma referência ao comentário que lhe fez Averróis no séc. XII, comentário esse que viria a ser traduzido para latim por Hermannus Alemannus, em 1256. Por outro lado, em 1278, surge nova versão latina, desta vez feita a partir do grego, por Guilherme de Moerbeke, mas que só em 1930 veio a ser redescoberta.¹

Porém, no decorrer do tempo, outras vias se tinham aberto à preservação do conteúdo original da *Poética*. É que, entre o séc. X e XI, fora copiado um manuscrito grego, o cod. Parisinus 1741, vindo de Bizâncio, que acabaria por ser reconhecido o de maior valor para a reconstituição do texto no séc. XIX (J. Vahlen, 1784 e 1885). É dele que dependem os numerosos códices do séc. XV e XVI, e nele que se baseia a melhor edição crítica moderna, a de R. Kassel (Oxford 1965).

Chegado a este ponto, o leitor menos versado em crítica textual e em história do texto perguntar-se-á sem dúvida como é que, no meio de traduções directas ou indirectas que acabaram por se tornar conhecidas só no séc. XIX ou mesmo no séc. XX, pôde esta obra exercer tal influência no mundo ocidental,

¹ A tradução árabe acima referida só foi vertida para latim em 1911, pelo professor daquela língua na Universidade de Oxford, D. S. Margolionth. Anos depois, viria a ser substituída por outra melhor, da autoria de J. Tkatsch (Viena 1928-1932).

desde o Renascimento, sem descontinuidade, ao extremo de se dizer, como já referimos, que é ela que constitui a base dos estudos de teoria literária. É que tudo recomeçou a partir das versões latinas feitas em Itália no séc. XV e XVI, a primeira das quais foi a de Giorgio Valla (1498), e a que mais se difundiu a de Pazzi, publicada na edição aldina (1536). Das muitas que se seguiram, mencionaremos apenas a tradução italiana de Castelvetro (1570), não só pela divulgação que conheceu, como por ter sido esta a que se tornou responsável pela chamada “Lei das três unidades” (de acção, de tempo e de lugar), ao proclamá-las – erradamente – preceito fundamental a observar na composição de uma tragédia. Volvida em lei inviolável durante o Renascimento, e o Neoclassicismo, será Lessing um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante.²

A questão do Livro II

A tão acidentada história há a acrescentar que a obra que chegou até nós não está completa. Vários dados concorrem para essa conclusão, aceite quase

² A unidade de acção é efectivamente preceituada no cap. 8, especialmente em 1451a 16-19. A de tempo foi deduzida do trecho do cap. 5 em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na epopeia com as da tragédia (1449b 12-14). A única possível alusão à unidade de lugar estaria no cap. 24 (1459b 24-26).

São numerosos os estudos sobre a transmissão do texto e sobre comentários da *Poética*. O essencial encontra-se na introdução à edição comentada por Lucas, 1968: XXII-XXIV. Sobre a recepção da obra, veja-se em especial o livro de Halliwell, 1986: cap X.

por unanimidade.³ É que, de entre as diversas referências à comédia (que incluem, por exemplo, a questão das suas origens e desenvolvimento), há uma no começo do cap. 6 (1449b 21) em que o autor anuncia que mais tarde falará “da arte de imitar em hexâmetros e da comédia”. Se a primeira promessa é cumprida nos caps. 23 e 24, a segunda não o é. Além de que a *Retórica* III. 1419b 5 confirma a existência dessa análise.

Uma prova muito discutida, à qual voltaremos ainda, é o passo do Livro VIII da *Política* (1341b 38) em que se afirma que se dará um tratamento mais completo do conceito de *katharsis* na obra sobre poética, o que também não sucede.⁴

Outra ainda, e não menos convincente, ainda que tardia, é o cólofon da já referida tradução latina de Guilherme de Moerbecke, onde se lê: *Primus Aristotelis de arte poetica liber explicit*.

Alguns classicistas têm tentado recuperar esse segundo livro, recorrendo a um códice do séc. X, sem título e anónimo, que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris, o Ms 120 da Coleção Coislin, que por isso mesmo é conhecido como o *Tractatus Coislinianus*. Mas nem a engenhosa tentativa de um grande helenista contemporâneo, como Janko, 1984, logrou convencer os especialistas da autenticidade dessa análise do ridículo e das partes da comédia.⁵

³ Segundo Lucas, 1968: XIII, n. 2, apenas McMahon, 1917: 1-46, em artigo publicado nos *Harvard Studies in Classical Philology* 28, negou esta doutrina.

⁴ Alguns autores resolvem esta dificuldade supondo que aquela designação geral poderia aplicar-se a uma obra perdida, em três livros, do Estagirita, *Sobre os Poetas*. Desse livro só se conhecem fragmentos.

⁵ Veja-se, por exemplo, Halliwell, 1986: 266, n. 13.

A ordenação das matérias

Mesmo abstraindo desta questão, outras de não menor importância são suscitadas pela ordenação e exposição das matérias nesta obra. É que ela não apresenta a coesão e clareza de um tratado que procura não deixar nenhum ponto por esclarecer. Pelo contrário, a escrita é por vezes tão condensada ou mesmo elíptica, que não é fácil apreender o seu verdadeiro alcance. E contudo, como já tem sido notado, as técnicas de análise aplicadas à problemática literária estão em perfeita sintonia com o método característico do Estagirita.⁶ E as naturais afinidades que evidência com a *Retórica*, que muitas vezes para ela remete, não põem em causa a autoria.

De todos estes factos resultou a generalização da teoria segundo a qual a *Poética* é mais um conjunto de apontamentos para aulas do que uma exposição sistemática sobre a matéria.⁷

Tal não obsta a que tenha sido possível distinguir neste Livro I um plano, cujo desenvolvimento se ordena em volta de três partes principais: uma de introdução em que a *mimesis* surge logo como o conceito fundamental em que assenta a actividade poética (caps. 1 a 5); outra sobre a tragédia (caps. 6 a 22); e outra ainda sobre a epopeia (caps. 23 a 26).⁸

⁶ Um exemplo frisante é a presença da teoria das quatro causas nos quatro primeiros capítulos da *Poética*, como notou Goldschmidt, 1982: 210.

⁷ Exemplo disso poderá ser o cap. 25, sobre o qual *vide infra*, nota 38.

⁸ Das várias análises de conjunto propostas, salientamos a de Butcher, 1951, a de Hubbard, 1972, e a de Halliwell, 1986. É desta última que mais nos aproximamos.

Discutem-se a seguir, ainda que sumariamente, alguns dos conceitos mais controversos.

A mimese poética

Após um parágrafo inicial (1447a 8-13), que é ao mesmo tempo um título e o sumário geral do Tratado, é introduzida a noção de *mimesis* (“imitação”) que, aliás, atravessará todo o livro. Encontra-se na epopeia e na tragédia e também na comédia e no ditirambo, bem como em grande parte na música da flauta e da cítara (1441a 13-16). Realiza-se pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, embora se reconheça a existência de artes que se limitam a usar a melodia e o ritmo (como tocar siringe) ou mesmo o ritmo sem melodia (como a dança).

Neste passo não se define, contudo, a noção de *mimesis*. Por outro lado, os leitores de Platão sabem até que ponto este conceito é importante nos diálogos do Mestre ateniense, particularmente – mas não só – na *República*, onde, de acordo com o plano educativo para a cidade ideal, o autor condena sucessivamente as imitações de tudo o que não for perfeito,⁹ e termina por declarar que a *mimesis* está três pontos afastada da

Embora separando em duas partes distintas a *mimesis* (caps. 1-3) e as “origens e história da poesia” (caps. 4-5), Halliwell, 1986: 29, define, de forma exemplar, o conteúdo deste conjunto: “Os cinco capítulos iniciais da *Poética* tratam de questões gerais de categorização mimética, de uma teoria psicológica e cultural da base da actividade mimética e de um esboço da evolução histórica daqueles géneros poéticos de que o resto do tratado se ocupará”.

⁹ *Rep.* III. 392 d – 397d, *passim*.

natureza,¹⁰ logo, distante da verdade. O desfecho desta argumentação conduz a um dos passos mais célebres do diálogo: a condenação da poesia.¹¹

Tem-se dito muitas vezes – certamente não sem razão – que toda a *Poética* é uma resposta a esta doutrina.¹²

Será necessário, no entanto, distinguir, como faz Halliwell, 1986: 136-137, entre os dois aspectos diferentes da mimese poética (a que está em causa nesta obra, embora, tal como na *República*, o conceito seja constantemente transferido desta para as artes plásticas): um, que é o seu verdadeiro âmbito (acção), e outro, o seu verdadeiro significado (retrato dos universais). Este contraste do valor do particular com o do universal é o que figura no célebre passo em que, comparando a história com a poesia, no cap. 9, Aristóteles escreve que uma difere da outra porque a

¹⁰ *Rep. X.* 597e – 598d, onde figura o famoso exemplo da cama, cuja forma natural fora determinada pela divindade, executada pelo marceneiro e pintada pelo artífice. O que se passa com a arte da pintura sucede com a da imitação poética (*Rep. X.* 603b-d)

¹¹ *Rep. X.* 606e – 607a (desta proscricção geral, ficam todavia excluídos “os hinos aos deuses e os encómios aos varões honestos”). Compare-se a rejeição da tragédia pelos responsáveis pela cidade ideal de *Leis VII.* 816d – 817b. A condenação da tragédia, devido ao facto de não contribuir para melhorar a cidade, ocorre em outros diálogos, como *Górgias* 502d – e; *Filebo* 48a; *Íon* 535b – c.

¹² Halliwell, 1986: 117, no capítulo consagrado a *mimesis*, analisa várias ocorrências da palavra e seus cognatos anteriormente ao séc. IV a.C., e bem assim em outros diálogos platónicos, nomeadamente no *Timeu*, no qual o demiurgo cria o universo “à imitação da natureza imutável”, assumindo assim “uma correspondência mimética entre o material e o metafísico”. O mesmo autor, 1986: 121 e n. 23, apresenta uma lista das áreas em que Platão usa esta terminologia e dos passos que documentam as respectivas aplicações.

primeira diz “o que aconteceu”, e a segunda “o que poderia acontecer” (1451b 4-5).¹³

Por este exemplo se vê mais uma vez a grande importância do conceito de *mimesis*. Vamos reencontrá-lo na parte dedicada à epopeia, no cap. 25, mas, sobretudo no que é talvez o passo mais discutido da *Poética*, a definição de tragédia, no começo do cap. 6 (1449b 24-28):¹⁴

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões.

Estas palavras tinham sido precedidas de uma referência ao que já antes fora estatuído, designadamente, que assentava na imitação (cap. 1) de pessoas que actuavam e que o faziam com elevação (cap. 2) e na necessidade de ter uma certa extensão (cap. 4). Pelo que passa logo à explanação dos elementos que aparecem de novo: o que seja “uma linguagem embelezada, por formas diferentes em cada parte” (o ritmo, a harmonia e o canto). Segue-se de imediato a distinção entre acção e narração (distinção essa que reapare-

¹³ Sobre a necessidade, todavia, de não tomar este envolvimento com os universais como inseparável da *mimesis*, veja-se a discussão de Halliwell, 1986: 33, n. 38 (com bibliografia). Sobre a questão em geral, um dos melhores estudos é o de Woodruff, 1992: 73-95.

¹⁴ Nesta tradução, incluímos entre parênteses a transliteração de algumas palavras-chave que discutiremos em seguida.

cerá a propósito da epopeia). O ponto mais controverso da definição não é aqui explicado, pois o autor passa de imediato às partes constitutivas da tragédia, que são seis: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espectáculo (*opsis*) e música (*melopoiia*). Mas, ao passo que de *mythos* dirá que é “o princípio e como que a alma da tragédia” (1450a 38-39), das duas últimas só escassamente se ocupará, como veremos mais adiante.

Mas agora é a parte final da definição que mais nos interessa, porquanto é a que se refere aos efeitos da tragédia e aos meios que a eles conduzem.

Compaixão e temor

Para alcançar a *katharsis* (que discutiremos a seguir), os meios são a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*) e “tais paixões”. Embora alguns autores tenham sugerido que estas últimas não são do mesmo âmbito daquelas, parece-nos que a própria construção da frase se opõe a tal distinção, pelo que nos limitaremos a considerar aqui que em “tais paixões” está apenas um genitivo dependente de *katharsis*.¹⁵

¹⁵ O genitivo *toiouton* é uma dificuldade adicional na exegese desta definição. Efectivamente, ele pode ser atributivo, objectivo ou separativo – e também esta discussão tem uma longa história. De entre os comentadores mais recentes, Lucas, 1968:277, que aqui seguimos, atribui-lhe valor objectivo; ao passo que Holzhausen, 2000: 27, o classifica como separativo. O mesmo fizera Belfiore, 1992: 293. De qualquer modo, o que interessa é saber se só estão em causa estas duas paixões ou se há outras similares que devem ser consideradas. A esta parte da frase dedicou Schadewaldt, 1955, um importante e influente artigo na revista *Hermes*, que contém uma refutação das conhecidas interpretações de Lessing, que figuram no título desse estudo.

Tem-se discutido muito o motivo da selecção destas emoções, a maior parte das vezes sem reparar que as duas nominalmente referidas já tinham antecedentes na Lireratura Grega, dos quais o mais próximo será o do fr. B 11.8-9 Diels-Kranz de Górgias, embora o sofista acrescente mais outra – *pothos* (o anseio).¹⁶ Por outro lado, as duas emoções voltam a aparecer em conjunto (mas sem referência a *katharsis*),¹⁷ ao terminar do cap. 9, onde, depois de se exaltar a importância da composição do enredo (*mythos*), se fazem recomendações sobre a melhor escolha dessas mesmas histórias. Salienta ainda que, tendo a *mimesis* por objecto não só uma acção completa como a imitação de coisas que despertam a compaixão e o temor, serão forçosamente obras assim construídas que originarão as mais belas histórias (1452a 1-11).

Todayia, conquanto alguns o neguem, somos dos que entendem que o texto que melhor explicita o “estatuto cognitivo”¹⁸ destas duas paixões é a *Retórica*, Livro II, no passo em que ensina ao orador a arte de as despertar nos seus ouvintes. Escusado será sublinhar quanto a legitimidade deste paralelismo tem sido

¹⁶ A semelhança foi notada por Halliwell, 1986:170 e n. 3, e por Holzhausen, 2000: 21-22 e n. 78.

¹⁷ Há outra ocorrência de *katharsis* em 1455b 15, mas num sentido muito diverso, o de “purificação ritual”, mencionada a propósito da loucura de Orestes na *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides (221 *sqq.* e 1029 *sqq.*), quando se afirma que ele será libertado mediante a imersão da estátua de Ártemis nas águas do mar.

¹⁸ A expressão é de Halliwell, 1986:178. A arte de despertar as emoções do auditório já estava anunciada no *Íon* de Platão, 535e, quando o rapsodo se gabava de fazer chorar a assistência ou de lançar terríveis olhares durante a sua recitação, porque só assim podia ele rir, quando recebesse o dinheiro.

discutida, desde os que lhe atribuem uma utilidade menor aos que a têm por o melhor contributo para o seu esclarecimento.¹⁹ Embora a análise das paixões em causa se destine, como dissemos, à preparação do orador, a verdade é que a de *phobos*, dada no cap. 5, e a de *eleos*, que consta do cap. 8, descrevem efeitos psicológicos em tudo semelhantes aos que a definição da *Poética* pressupõe. Efectivamente, da primeira diz-se que “é uma aflição ou perturbação resultante de se imaginar que suceda uma desgraça destrutiva ou dolorosa (...) e que esses acontecimentos não pareçam distantes, mas próximos e imediatos” (1382a 21-22, 23-25); da segunda, refere-se que “daqueles que são atingidos pela desgraça sem o merecer devemos compartilhar a pena e ter compaixão” (1386b 12-13).

Esboçados estes dados, somos chegados ao ponto mais controverso da definição, ou seja, ao sentido de *katharsis*.

Katharsis

Duas são as aplicações principais deste lexema, anteriormente a Platão: uma vem da área das práticas rituais, designadamente das religiões de mistérios, como os dos Coribantes, que, por meio de danças violentas conducentes ao esgotamento, obtinham uma “purificação pelo delírio”;²⁰ outra é do domínio

¹⁹ Como exemplo dos primeiros, veja-se o artigo de Schadewaldt, 1955; dos segundos, Halliwell, 1986, cap. 6, especialmente pp. 172-173.

²⁰ Cf. Burkert, 1977: 136, que sublinha que esta “purificação pela música” viria a “desempenhar um papel semelhante nas discussões sobre o efeito catártico da Tragédia” e remete para este passo da *Poética* e sua relação com a *Política*.

das Ciências Médicas, pelo que vem mencionada no *Corpus Hippocraticum*.²¹

Ora este sentido médico é um dos três documentados em Platão, nas *Leis* I. 628d, em passo relativo a uma “purgação” qualificada de “médica”. O mesmo diálogo apresenta, noutro passo (*Leis* V, 736a), o significado de “depuração”; e noutro ainda (*Leis* IX, 868c) o de “purificação”. Esta última acepção está documentada em outros diálogos, em contextos que interessam particularmente ao nosso ponto de vista, porquanto se referem a duas possibilidades distintas de *katharsis*, a da alma e a do corpo. É o caso de um passo célebre de *O Sofista* (227b-d),²² aquele em que o Estrangeiro discute com Teeteto a maneira de designar o conjunto de forças que conseguem purificar um corpo animado ou inanimado. Para esse efeito, continua o Estrangeiro, bastará separar o que purifica a alma do que purifica seja o que for mais. A resposta do matemático é a parte que mais nos interessa, porque refere ainda mais claramente os dois tipos de *katharsis*:

Compreendi, sim, e concordo que existem duas formas de katharsis: uma é a que diz respeito à alma; e outra, a que se refere ao corpo, e que é distinta desta.

²¹ Referido por Bywater, 1909: 156, *apud* Nuttall, 2000:15 e n. 29.

²² Os comentadores mencionam ainda dois passos do *Fédon*, um que se refere à necessidade de a alma se libertar, para atingir um conhecimento puro (*katharos* 66 d); outro, que recorda a doutrina tradicional quanto ao destino que aguarda o iniciado no Além: não jazer no lodo, como os outros, mas habitar com os deuses, porque é *kekatharmenos* (69 c).

Se passarmos agora ao nosso alvo principal, que é o esclarecimento do sentido do lexema na *Poética*, esclarecimento esse que, no fundo da questão, como escreveu Lear, 1992: 315, “tem dominado a filosofia ocidental e a crítica literária desde o Renascimento”, temos a considerar a relação deste passo com a promessa feita no Livro VIII da *Política* e o seu não cumprimento na parte conservada do tratado em apreço.

Ora o passo da *Política* encontra-se na parte referente à educação musical que deverá dar-se aos jovens numa cidade ideal, no ponto em que o Estagirita afirma que, diferentemente de outros autores, que distinguem entre cantos moralizantes (*ethika*), mobilizadores (*praktika*) e exaltantes (*enthousiastika*), cada um deles ligado a uma harmonia própria, ele mesmo entende que se deve estudar música, não com uma única finalidade, mas com várias, pelo que se torna evidente que se hão-de empregar todos os modos, mas não da mesma maneira, ficando os mais “éticos” para a educação, e os dois outros para a audição dos artistas que a executam (VIII, 1341b 15-24 – 1342a 1-4). É no meio desta distinção que se insere a explicação que nos interessa, a qual já fora preludiada em 1341a 21-24, ao opor *katharsis* a *mathesis* (instrução). O texto diz o seguinte:

... e especialmente em vista da paideia (educação) e da *katharsis* – o que agora denominamos simplesmente *katharsis*, voltaremos a esclarecê-lo melhor na *Poética* – e, em terceiro lugar, do divertimento, da distração e do descanso do esforço.

Tal como sucede com as outras palavras-chave da *Poética*, também esta continua a ser objecto, mesmo nos autores mais recentes, de análises discordantes, desde as que defendem que o defeito vem de procurar a solução na *Política* e na *Ética a Nicómaco*, quando não devia atribuir-se-lhe um valor terapêutico em contexto literário, pois o seu sentido é apenas o de “clarificação intelectual” (Golden, 1992: cap. II e *passim*), aos que pensam que, pelo contrário, é a “interpretação médica” a que lhe convém (Nuttall, 2000). Outros acentuam que o prazer trágico (a que a *Poética* aludirá em 1453b 10-14) atingido com o auxílio das paixões está condicionado pela *mimesis* (Holzhausen, 2000).²³

É altura de referenciar, ainda que muito sumariamente, as principais exegeses mais antigas do termo em discussão.²⁴ Uma é a interpretação estoica (que já figura em Marco Aurélio), seguida pelos grandes comentadores do Renascimento, como Robortello, Minturno e Castelvetro, que considera a *katharsis* um meio de adquirir fortaleza emocional, diminuindo a susceptibilidade própria, em face das desventuras alheias. Outra é a defendida por alguns outros comentadores renascentistas, e sobretudo por Milton e Lessing, que vêem na *katharsis* uma expressão da teoria aristotélica da justa medida, ou seja, da moderação. Outra ainda é a chamada teoria moralista ou didáctica, propugnada no Neoclassicismo, designadamente por Corneille e Dacier, que entende que a tragédia

²³ O autor vai ao ponto de afirmar, na p. 24, “*mimesis* e *katharsis* não devem separar-se uma da outra: sem *mimesis* não há *katharsis*”.

²⁴ A exposição mais clara sobre o assunto é talvez a que é dada por Halliwell, 1986: 350-356 (com bibliografia).

ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento.²⁵

Omitindo outras opiniões, não pode deixar de referir-se, dada a sua influência nos estudiosos actuais, a doutrina de Bernays, para quem a *katharsis* é um alívio de emoções demasiado fortes. Exerce, portanto, uma função terapêutica por homeopatia.²⁶ Esta teoria veio a ser acolhida por grandes especialistas, como Bywater, Flashar, Schadewaldt, Lucas.

É nesta linha que entra novamente a questão da relação entre o passo da *Poética* e o do Livro VIII da *Política*. Não vamos ao ponto de aceitar uma das mais recentes tentativas de exegese, a de Holzhausen, 2000: 32 e n. 119, que, partindo de novo exame do passo em causa deste último tratado, sustenta que de modo algum se pode falar de tratamento homeopático, pois o efeito produzido é um efeito geral, e não a influência sobre um auditório supostamente neurótico; e ainda que Aristóteles não chegou a desenvolver a noção de *katharsis* na *Poética*, conforme anunciara, por

²⁵ Sobre a presença destas doutrinas em autores nossos setecentistas, falámos no artigo "A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do Século XVIII", depois incluído, em 1988, nos *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: 149-170. Recorde-se a propósito que o nosso António Ribeiro dos Santos (Elpino Duriense) escreveu um comentário à *Poética* e que lhe é atribuída uma tradução, também inédita, da mesma obra.

²⁶ 1880. *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*. Berlin. Não deve esquecer-se o contexto histórico-cultural em que foi formulada esta doutrina, que é o do aparecimento da psicanálise. Embora Lucas, 1968: 289, observe que parece não haver vestígios, na obra de Freud, da tentativa de relacionar *katharsis* com a tragédia, a verdade é que as ligações familiares entre ambos (a mulher de Freud era sobrinha de Bernays) levam a supor que teriam conhecimento da questão do sentido aristotélico da palavra.

a achar supérflua. Um dos argumentos utilizados por este autor é que a flauta, que na *Política* fora excluída da música com valor ético, era o instrumento que se ouvia na tragédia; e outro, que os poucos dias que duravam as representações dramáticas nas Dionísias e nas Leneias não eram suficientes para produzir um efeito educativo. Quanto ao primeiro destes argumentos, lembremos que o Estagirita atribuía à melodia um valor secundário, pois o mais importante era a *lexis*; quanto ao segundo, que as reposições de peças começaram, pelo menos, nos finais do séc. V a. C. e que a prática da leitura dos textos está documentada em *As Rãs* de Aristófanes (52-54) e na *Retórica* do próprio Aristóteles (III. 1413b 12).

Em meio destas várias teorias – de que, aliás, conforme já dissemos, só salientámos as principais – parece-nos mais provável uma outra, a de Halliwell, 1986, que tem em conta os diversos precedentes que fomos enumerando, designadamente a extensão do campo semântico de *katharsis*, com realce para as aplicações médicas e religiosas, e o passo em apreço da *Política*, para concluir que a *katharsis* da *Poética* apenas “tem um efeito comparável ao da terapêutica médica”, é “uma doutrina com a natureza e efeitos psicológicos da experiência emocional da tragédia, e a sua presença na definição mostra que há uma forte dimensão afectiva na teoria aristotélica do género”. O mesmo helenista considera fora de qualquer dúvida razoável, dada a remissão para a *Poética* no Livro VIII do tratado anterior, que “há um laço significativo, embora não necessariamente simples identidade”, entre a *katharsis* mencionada nas duas obras; e sublinha ainda que o autor principia a discussão declarando que vai tomar como ponto de partida, “com uma

segurança moderada”, a “premissa de que a *katharsis* aristotélica se destina, de algum modo, a proporcionar uma resposta às objecções de Platão aos efeitos psicológicos da poesia trágica”.²⁷ Este último ponto é, como se sabe, um dos que suscitam menos controvérsia. Solução definitiva, porém, não se antevê, a menos que surjam novos elementos.

Mythos, anagnorisis, peripeteia, pathos. Partes da tragédia

Da doutrinação que se segue, destacamos a análise das espécies de enredo (*mythos*) que podem apresentar-se: simples ou complexo, distinguindo-se este último pelo uso do reconhecimento (*anagnorisis*) e da peripécia (*peripeteia*), os quais podem ocorrer separadamente ou em conjunto (caps. 10 e 11). A estas possibilidades pode acrescentar-se ainda uma terceira, o *pathos*, definido como “acto destruidor ou doloroso tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género”.

Embora alguns comentadores duvidem da autenticidade do cap. 12, ele tem a vantagem de definir as divisões formais da tragédia: prólogo, episódios, êxodo e cantos do coro, que, por sua vez, compreendem

²⁷ Os passos referidos são, respectivamente, de pp. 193, 200, 188-189 e 184-185. O autor consagra, além disso, todo o apêndice 2 a uma pormenorizada comparação entre Platão e a *Poética*. Mais recentemente, a dissertação de Hoessly, 2001, que analisa o vocabulário da purificação, o da purificação ritual (incluindo a dionísaca e a coribântica) e o do *Corpus Hippocraticum*, sustenta, na p. 11, n. 2, que a *katharsis* da *Poética* “é essencialmente idêntica à da tragédia”. Opinião diferente em Ford, 2004: 309-336.

dem o párodo, os estásimos e também os cantos a partir da cena e as lamentações (*kommoi*), que só figuram em certos dramas.

Hamartia

É na sequência destas definições e distinções que, nos caps. 13 e 14, se estabelecem normas para conseguir que a tragédia produza o seu efeito específico. Enumeram-se então as situações humanas possíveis, em relação com os caracteres (1452b 30 – 1453a 22):

Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples mas complexa e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem compaixão; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão-pouco os muito preversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar simpatia, mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós; por conseguinte, o caso pre-

sente não causa compaixão nem temor. Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. É, pois, forçoso, que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples, de preferência a duplo, como pretendem alguns; e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores.

A palavra-chave do texto, que ocorre aqui duas vezes, é *hamartia*, traduzida por “erro”. O campo lexical a que pertence é o mesmo do verbo *hamartano* e do substantivo *hamartema*, que indica o resultado da acção, e de outras palavras ainda. Quanto ao verbo, já está documentado na *Ilíada*, com o sentido de “errar o alvo”. Sobre a interpretação de *hamartia*, têm-se escrito artigos e mesmo livros inteiros, alguns dos quais historiam as acepções em que tem sido tomada desde os comentadores do séc. XVI (Bremer, 1969; Stinton, 1975; Saïd, 1978).

Em breve estudo anterior sobre esta matéria,²⁸ reunimos três exemplos de emprego do verbo cujos

²⁸ 2003. *Estudos de História de Cultura Clássica*, Vol. I. *Cultura Grega*. Lisboa: 398-403.

significados não oferecem dúvidas: em sentido próprio, de “errar o alvo”, na frase *hamartanein tou skopou*, de Antifonte 3. 4. 5; em sentido figurado, de “interpretar erradamente”, em Heródoto 1.71; no de “cometer uma falta moral”, em Platão, *Fédon* 113e – 114a. Aí referimos também exemplos de cada uma destas acepções tirados dos grandes trágicos gregos²⁹ e tomámos como especialmente elucidativo um drama em que o substantivo abstracto e o verbo ocorrem com grande frequência, numa história cuja heroína, ao tentar recuperar o amor do marido por meio de um filtro, causa a sua morte, pelo que, como se lê quase no final, “errou, sem o querer”.³⁰

Para além das duas ocorrências de *hamartia* no texto da *Poética* atrás citado (1453a 8-10, 13-16), outras surgem dentro da mesma obra. Assim, em 1460b 15-16, especifica-se que, nesta arte, ela pode ser de duas espécies:

O erro (hamartia) da poética em si pode ser duplo: o que diz respeito a si mesma e o que é acidental.

Logo a seguir (1460b 16-23) exemplifica uma e outra, em passo, aliás, tido como lacunar, que parece querer dizer que o poeta cometeu um erro (*hamartia*)

²⁹ *Ibidem*, p. 399, n. 23.

³⁰ Trata-se de *As Traquinias* de Sófocles. A afirmação, feita pelo filho de ambos, pertence ao verso 1123. A este exemplo vale a pena contrapor o do verso 266 do *Prometeu* (seja quem for o seu autor), quando o Titã responde ao Coro que, ao roubar o fogo contra as ordens de Zeus, errara voluntariamente (*hekon, hekon hemarton*) – uma afirmação que é um verdadeiro oxímoron.

por incapacidade, no primeiro caso; ao passo que, num exemplo como o referente às patas de um cavalo, o erro (*hamartema*) não é intrínseco, pois é apenas uma inexatidão técnica.³¹ Também é considerado *hamartema* um erro na interpretação da origem de Icário (1461b 4-9). De âmbito diferente, pois se refere à crítica literária, é o sentido do mesmo lexema, quando usado em relação à definição de comédia e ao tipo de *hamartema* em que podem incorrer os caracteres que imita, o qual se situa no domínio do risível (1449a 32-35).³²

Por sua vez, o verbo aparece referenciado a erros de juízo em matéria literária, por exemplo, quanto ao trágico em Eurípides (1453a 23-26), quanto à censura à invocação e proposição da *Iliada* por Protágoras (1456b 15-18), e ainda a defeitos na composição poética (1454b 17, 1460b 23-29). Em sentido moral, a *Ética a Nicómaco* II, 1106b 28 observa que é possível errar (*hamartanein*) de muitas maneiras.

Pelos exemplos apontados, pode verificar-se, como escreve Lucas, 1968: 300, que *hamartia* e *hamartema* podiam ser usados em relação “a qualquer acção cujo resultado falhou”, e que podiam “abranger igualmente erro e crime”.

³¹ A propósito da segunda espécie, Lucas, 1968: 235, comenta: “O segundo tipo de erro não é causado por qualquer deficiência no artista como tal, mas por ignorância em qualquer outra matéria”.

³² Veja-se o comentário de Lucas, 1968: 88, e, sobretudo, a discussão, no mesmo livro, p. 302, acerca da distinção semântica que se tem tentado estabelecer entre os dois cognatos. O mesmo helenista dá um exemplo – este fora da *Poética* – que demonstra a ambiguidade do sentido destas palavras. Trata-se dos versos proferidos por Cassandra no *Agamémnon* de Ésquilo, 1194-1197: “Estou enganada (*hemarton*) no meu relato dos crimes (*hamartiai*) da Casa de Atreu?”

Outras tentativas de solução advêm da comparação com as distinções estabelecidas pelo próprio Aristóteles (e já discutidas por vários autores), em obras como a *Retórica* e a *Ética a Nicómaco*. Assim, no primeiro destes tratados extremam-se três conceitos afins: *athychema*, *hamartema* e *adikema* (I. 1374b 6-9 [todos referidos no plural: *athychemata*, *hamartemata* e *adikemata*, respectivamente]):

São *athychemata* as coisas que sucedem contrariamente aos nossos cálculos, mas não por perversidade; *hamartemata* as que não são contrárias aos nossos cálculos, nem sucedem por maldade; e *adikemata* as que, não sendo contrárias aos nossos cálculos, provêm da maldade.

A *Ética a Nicómaco* (V. 1135b 16-25) precisa que *hamartema* é erro no sentido lato; *athychema*, falta involuntária, motivada por razões externas; *adikema*, injustiça.

Voltando à chamada, um tanto impropriamente, definição do herói trágico, no cap. 13 da *Poética*, parece-nos que a interpretação que mais se aproximará do pensamento do autor é a de Jones, 1962: 87, segundo a qual “o tipo de *hamartia* de que necessitamos para a tragédia ideal de Aristóteles é uma certa forma profunda de ignorância que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico”.³³

³³ Deixamos, portanto, de parte, a chamada interpretação moralizante, que pressupõe uma falta de carácter, e outras ainda, sobre as quais *vide* Halliwell, 1986: 235 e n. 44, e Lucas, 1968: apêndice IV. Sobre a questão da incompatibilidade entre os caps. 13 e 14, leia-se o artigo de Campbell, 2002.

Outras questões relativas à tragédia

Das seis partes constitutivas desta forma literária, enumeradas no cap. 6, como já vimos, foi sobre o *mythos* (1450a 38-39) que mais se falou até ao final do cap. 14. Mas, continua o texto, “em segundo lugar vêm, então, os caracteres” (1450a 39). Diversos preceitos, nomeadamente quanto ao reconhecimento (*anagnorisis* ou *anagnorismos*), preenchem os três capítulos seguintes.

Merece uma referência à parte o tratamento dado à *lexis*, que vem a seguir, e que ocupa os capítulos 19 a 22. Após uma breve referência ao pensamento (*dianoia*), matéria que remete para os tratados de retórica (1456a 33-36), é àquela que consagra a quase totalidade dos preceitos.

A *lexis*, que uns traduzem por “elocução”, outros por “estilo” e outros ainda por “expressão verbal”, diz respeito, conforme o autor afirma em 1450b 13-14, à “comunicação por meio de palavras”. Largamente estudada no Livro III da *Retórica*, é aqui analisada sob uma perspectiva diferente, porquanto não trata propriamente da natureza da linguagem poética, mas antes de assuntos que pertenceriam de preferência à história da linguagem, facto que tem levado alguns estudiosos modernos a considerar interpolados os capítulos 20, 21 e 22.³⁴ Contudo, não podemos esquecer que a definição de metáfora – processo a que, parafraseando Aristóteles, chamaríamos “a alma da poesia” – e sua exemplificação pertencem justa-

³⁴ Entre os quais Butcher, 1951, em relação ao capítulo 20; e Else, 1957, *apud* Lucas, 1968: 198, que atetiza esse capítulo e os dois seguintes.

mente a esta parte do tratado. Recordemos, a propósito, a afirmação de 1459a 5-8: “construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças”.

Da *opsis* (cujo sentido exacto é “aquilo que se vê”) e que, neste contexto, é costume traduzir por “espectáculo”,³⁵ diz o autor que é possível que aí se originem o temor e a compaixão, mas é pelo próprio encadear das acções que um poeta superior deve obter esse efeito, porquanto fazê-lo “através do espectáculo revela menos arte e está dependente da enenação” (1453b 1-8). Os diversos trechos que à *opsis* se referem não deixam, contudo, bem clara a abrangência deste conceito. Sirva-nos de exemplo este outro passo (1450b 16-20):

...e o espectáculo (opsis), se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas.

Torna-se evidente, nestas últimas informações, que o Filósofo considera de menor valia esta parte da tragédia.³⁶

³⁵ Um dos melhores especialistas do teatro antigo, Taplin, 1977, emprega a expressão *visual meaning* e procura distinguir, baseando-se na *Poética*, entre o sentido pleno de *opsis* (aspecto visual do drama na sua totalidade) e o superficial, referente ao aspecto externo.

³⁶ Sobre *lexis* e *opsis*, vejam-se em especial os apêndices 3 e 4 do livro de Halliwell, 1986. Alguns aspectos da mesma questão são discutidos no nosso trabalho de “*Lexis e opsis na tragédia grega*” in *Actas do Congresso Vozes e Máscaras no Drama Clássico*. Aveiro. 2001: 9-25.

Se a importância de *opsis* na dramaturgia é menosprezada, mais ainda o é a da *melopoiia* (“música”), mencionada em 1449b 33 e 35 e em 1450a 10, e referida de novo em 1450b 15-16, imediatamente antes do texto que atrás referimos, com estas palavras quase despectivas:³⁷

Das restantes partes constitutivas da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos.

Com os “embelezamentos”, retoma-se a forma participial empregada na definição de tragédia (1449b 24-28) e logo a seguir explicada (1449b 28-29):

Por linguagem embelezada entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto].

Os quatro últimos capítulos da *Poética* são consagrados à epopeia. Principiando pela comparação entre os dois géneros, aos quais deve ser comum a unidade de acção (cap. 23), segue-se a análise das diferenças entre ambos (cap. 24) e de alguns problemas e suas

³⁷ A edição de Kassel atetiza aqui, na esteira de Tyrwhitt, a referência a *melos*, que se seguia nalguns manuscritos. Lucas, 1968: 98, comenta: “A diferença entre *harmonia* e *melos* é que *melos* implica a presença de palavras”. Por isso *melos* é visto como uma glossa introduzida no texto. Note-se que da música do teatro grego quase nada resta. Dos grandes trágicos, conhecem-se actualmente dois fragmentos de Eurípidés, um do *Orestes* 333-344 e outro de *Ifigénia em Aulide* 789-792. Sobre a música nas tragédias, veja-se Pereira, Aires R. 2001. *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípidés*. Lisboa.

soluções (cap. 25),³⁸ para concluir pela superioridade da tragédia sobre a epopeia.³⁹

O texto, tradução e notas

O texto grego seguido é o de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poetica Liber* (Oxford 1965, reimpr. 1968), actualmente considerado o melhor.

Para estabelecer as equivalências de algumas palavras-chave da *Poética*, beneficiámos – a tradutora e eu – da grande experiência nesse domínio do Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, a quem aqui se agradece.

A tradução, cuidadosamente feita por Ana Maria Valente, procura alcançar o difícil equilíbrio entre a clareza e a fidelidade a um texto denso e compacto.

Este livro destina-se em especial, conforme escrevemós no princípio destas considerações, a estudiosos de Literaturas Modernas – sem esquecer outras

³⁸ É sobre este capítulo que Lucas, 1968: 213, escreveu, com razão, que “é uma inserção completamente independente das partes que a rodeiam, sobre os meios de responder a críticas feitas aos poetas, designadamente a Homero. Podia muito bem ter sido apresentado como um apêndice”. Mais adiante, 232, confirma: “Se a antiga maneira de publicar livros tivesse proporcionado o útil processo do apêndice, Aristóteles sem dúvida o teria empregado aqui”. Por sua vez Halliwell, 1989: 149, anota que o capítulo exemplificaria o tipo de questões tratadas pelo Filósofo nos seis ou mais livros perdidos dos *Problemas Homéricos*.

³⁹ É com propriedade que Goldschmidt, 1982: 339, chama a esta parte “um verdadeiro *agon* que acaba pela vitória da Tragédia”. O mesmo autor recorda ainda, 383 e 385, a competição entre os géneros de espectáculos imaginada por Platão no Livro II das *Leis*, em que fica vencedora a Epopeia.

peessoas interessadas – pelo que houve também o cuidado de fornecer notas explicativas que lhes facilitem a identificação, na medida do possível, das muitas figuras e obras literárias e artísticas referidas no decurso do tratado.

Composto no séc. IV a.C., em data difícil de precisar,⁴⁰ é sobretudo ao período áureo da Tragédia Ática, ou seja, ao século anterior, que ele se reporta, e aos Poemas Homéricos, quanto à Epopeia. O que significa que o leitor tem diante de si a primeira grande teorização sobre algumas das mais altas realizações da Poesia.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

⁴⁰ Sobre esta discutida questão, veja-se o apêndice I do livro de Halliwell, 1986: 324-330.

POÉTICA

SINAIS DIACRÍTICOS

Mantiveram-se na tradução, tanto quanto possível, os sinais diacríticos usados, como é de regra, em edições críticas, designadamente:

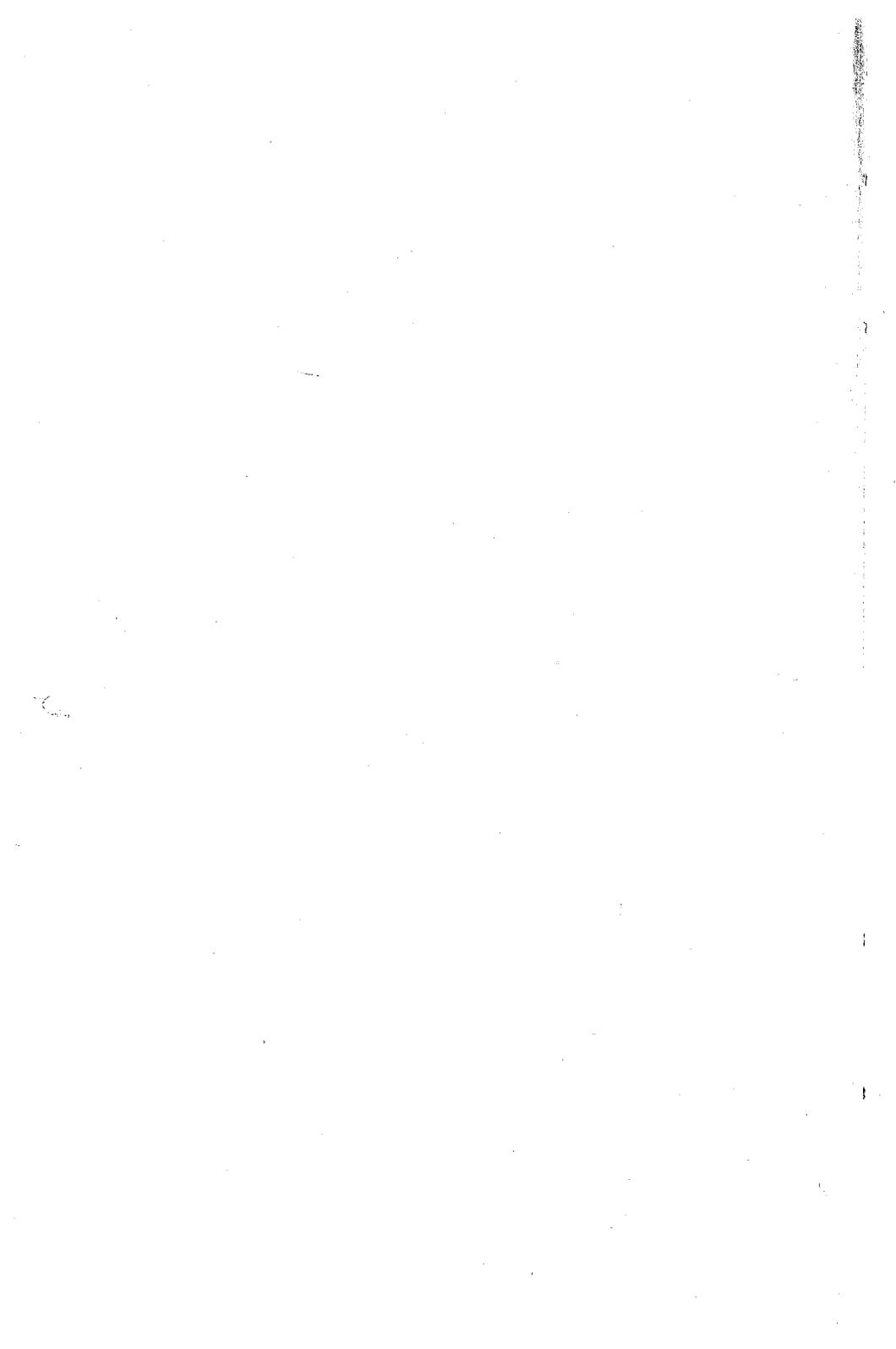
- < > para acrescentos conjecturais
- [] para supressões conjecturais
- * * * para lacunas
- † para passos corruptos

Também se utilizaram as divisões do tratado consagradas pelo uso, ou seja, as decorrentes da edição de Bekker (Berlin 1831), quanto às páginas, colunas e linhas (estas últimas com a possível aproximação), na margem externa. Do lado oposto, assinalaram-se os capítulos, igualmente de acordo com a prática tradicional.

Este trabalho sobre a *Poética* de Aristóteles fica a
dever-se à persistência e inesgotáveis ensina-
mentos da Senhora Professora Doutora Maria
Helena da Rocha Pereira.

Por tudo, a minha mais profunda gratidão.

ANA MARIA VALENTE



1 Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos,¹ se se pretender que a composição poética seja bela; e ainda da natureza e do número das suas partes. E falaremos igualmente de tudo o mais que diga respeito a este estudo, abordando, naturalmente, em primeiro lugar, os princípios básicos. 1447a 10

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações.² Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes men- 15 20

¹ *Mythos* (μῦθος) será sempre traduzido por “enredo”, ou seja a história organizada em entrecho ou intriga. Exceptuam-se 1449a 19, 1453a 18, 1456a 12 e 1460a 33, em que a palavra assume o sentido de “história”, e 1451b 24, 1453a 37 e 1453b 22, em que equivale a “história tradicional” ou “mito”.

² Sobre o ditirambo, forma de poesia lírica, inicialmente ligada ao culto de Díónisos, veja-se, em especial, Pickard-Cambridge, 1966, e Zimmermann, 1992.

cionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. Se a música de flauta e de cítara e algumas
25 outras artes similares, como a música de siringe,³ conseguem expressividade usando apenas a harmonia e o ritmo, a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções).

1447b Todavia, a [arte] que imita apenas com palavras em prosa ou em verso, podendo misturar-se diferentes metros ou usar um único, chegou até hoje sem nome. Realmente não temos nenhum termo comum para
10 designar os mimos de Sófron e de Xenarco⁴ e os diálogos socráticos,⁵ ou a imitação que alguém faça em trímetros, em versos elegíacos ou alguns outros metros similares. Com efeito, as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta, chamam a uns poetas elegíacos e a outros poetas épicos, não os designando
15 poetas pela imitação mas pela semelhança do metro. E, se escrevem alguma obra em verso sobre Medicina ou sobre Física, costumam designá-los igualmente por poetas. Ora nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser o metro; por isso será justo chamar a um poeta e a outro naturalista, em vez de

³ Para *aulos* (αὐλός) deu-se a equivalência tradicional de "flauta," mas o instrumento actual de que mais se aproxima é o oboé.

⁴ Sófron de Siracusa (fim do séc. V a. C.) e o seu filho Xenarco escreveram mimos, pequenas representações realistas da vida quotidiana, desenvolvidos talvez a partir das comédias de Epicarmo. É tradicional dizer-se que Platão admirava muito o primeiro desses autores.

⁵ Diversos discípulos de Sócrates escreveram diálogos filosóficos em que entrava a figura do Mestre. Conservam-se os mais famosos, ou seja, os de Platão e os de Xenofonte.

poeta.⁶ Do mesmo modo, se alguém imitar juntando todos os metros, como Querémon fez ao compor o *Centauro* – uma rapsódia com mistura de todos os metros – deve ser ainda considerado poeta.⁷

Portanto, sobre este assunto, estabeleçam-se estas distinções. Há algumas artes que se servem de todos os meios mencionados, a saber, o ritmo, a melodia e o metro, tal como a poesia dos ditirambos e a dos nomos⁸ e ainda a tragédia e a comédia. São diferentes porque umas aplicam-nos todos ao mesmo tempo e outras parcialmente. Considero, pois, estas as diferenças dos meios com os quais se realiza a imitação.

2 Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson

⁶ Empédocles, filósofo pré-socrático originário da Sicília (c. 492-432 a.C.), escreveu em verso *Sobre a Natureza e Purificações*. Aristóteles chama-lhe *physiologos* (φυσιολόγος), pois era essa a designação de conjunto dada aos pré-socráticos. Ao traduzir a palavra por “naturalista”, contempla-se o facto de ser a natureza o alvo da sua reflexão.

⁷ Querémon era um tragediógrafo do séc. IV a.C. Deduz-se que, no seu *Centauro*, havia mistura de metros (*vide infra*, 1460a 2). Na *Retórica* III. 1413b 13, Querémon faz parte do número de autores que são próprios para a leitura. Supõe Halliwell, 1999: 32, que “talvez o *Centauro* fosse apenas destinado a recitais e daí a designação de *rapsódia* que, em outro contexto, designa *recital épico*”.

⁸ Os nomos eram uma forma lírica, com muitas variedades, ainda hoje mal conhecidas.

mais feios, e Dionísio⁹ tal e qual eram. É evidente que cada uma das espécies de imitação mencionadas terá estas variações e, assim, será diferenciada por imitar objectos diferentes. Na dança e na música de flauta e de cítara, podem realmente ocorrer estas diferenças e o mesmo se passa na prosa e na poesia sem acompanhamento musical. Assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são,¹⁰ enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da *Deilada*, os representam piores.¹¹ Acontece o mesmo nos ditirambos e nos nomos: podem representar-se os Ciclopes à maneira de Timóteo ou de Filóxeno.¹² Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade.

Há ainda uma terceira diferença: o modo como se imita cada um destes objectos. Com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objectos, ora nar-

⁹ Pintores do séc. V a.C. O primeiro é Polignoto de Tasos, o criador da pintura grega, que se notabilizou por representar as emoções das suas figuras. Mais adiante, em 1450a 28, é referido como "um bom pintor de caracteres".

¹⁰ Cleofonte voltará a ser mencionado em 1458a 20. Um poeta trágico com este nome é referido na *Suda* (léxico grego do séc. X). Um Cleofonte é criticado na *Retórica* III. 1408a 15 por não saber adequar o estilo ao assunto.

¹¹ Hegémon de Tasos viveu em Atenas, na segunda metade do séc. V a.C., e escreveu paródias, ou seja, imitações burlescas. Nicócares é talvez um poeta cómico do início do séc. IV a.C.. A sua *Deilada*, segundo o título indica, era a epopeia do cobarde.

¹² Timóteo e Filóxeno são poetas líricos (séc. V-IV a.C.). Poderá entender-se que trataram de forma diferente o Ciclope Polifemo, gigante de um olho só, bem conhecido do Canto IX da *Odisseia*.

rando – seja tomando outra personalidade como faz Homero, seja mantendo a sua identidade sem alteração – ora †representando† todos em movimento e em actuação.¹³ A imitação existe, pois, com estas três diferenças, como dissemos no início: os meios, <os 25
objectos> e o modo.

Assim, Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em actuação.¹⁴ Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em acção. Por isso mesmo os Dórios reclamam para si a invenção da tragédia e da 30
comédia (os Megarenses reivindicam a criação da comédia: quer os daqui, como tendo nascido entre eles no tempo da democracia,¹⁵ quer os da Sicília, porque era natural de lá Epicarmo, poeta que foi muito anterior a Quiónides e a Magnes;¹⁶ alguns

¹³ A propósito do estatuto do narrador, Genette H., 1972. *Figures III*, Paris: 255-256, dá como exemplo de narrador extradiegético-heterodiegético Homero, que conta, como narrador de primeiro grau, uma história de que está ausente; quanto ao narrador intradiegético-homodiegético, aponta como exemplo Ulisses, narrador de segundo grau, que, nos Cantos IX-XII da *Odisseia*, conta a sua própria história ao rei Alcínoo que lhe dera hospitalidade.

¹⁴ Sófocles, um dos três grandes autores da tragédia ática (c. 496-406 a.C.); Aristófanes, o maior dos comediógrafos atenienses (c. 460-c. 386 a.C.).

¹⁵ Se se pretende dizer depois da queda do tirano Teágenes, esse facto seria posterior aos meados do séc. VI a.C., anterior, portanto, à introdução da tragédia nas Grandes Dionísias, pois o primeiro concurso trágico em Atenas de que há conhecimento é de 534 a.C.

¹⁶ Epicarmo é talvez do séc. VI-V a.C. Quanto a Quiónides e Magnes, terão competido entre 480 e 470 a.C.

Dórios do Peloponeso¹⁷ reclamam a autoria da tragédia), tomando as designações como indício. Dizem eles que chamam aos arredores da cidade *komai*, enquanto os Atenienses chamam *demoi*; portanto, os comediantes não seriam assim denominados com base no verbo *komazein* mas porque, expulsos por desprezo da cidade, andaram à deriva pelos *komai*; alegam ainda que, para eles, a palavra que significa actuar é *dran*, enquanto para os Atenienses é *prattein*.¹⁸ Sobre as diferenças – quantas e quais – da imitação, estas palavras serão suficientes.

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o

¹⁷ Provavelmente refere-se a Sícion, cidade onde, segundo Heródoto 5.67, se apresentavam “coros trágicos” em honra do herói Adrasto, no princípio do séc. VI a.C.

¹⁸ Não haveria, portanto, relação entre comediantes e o “celebrar as festas com cantos e danças”, que é o significado do verbo *komazein* (κωμάζειν). Por outro lado, a pretensão dos Dórios deriva de, no seu dialecto, e diferentemente do ático, “actuar” se dizer *dran* (δρᾶν), étimo que também se adequa a *dramas*, referido um pouco antes neste mesmo parágrafo.

igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. 15

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos. A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encómios.¹⁹ 20 25

Na verdade, de nenhum dos autores anteriores a Homero podemos citar um poema deste género, mas é natural que tenha havido muitos e, depois de Homero, começa a haver, por exemplo, o seu *Margites*²⁰ e outras obras parecidas. Nesses poemas, surgiu o metro iâmbico por ser adequado ao assunto — por isso, ainda hoje se chama iâmbico, uma vez que nesse metro compunham motejos uns contra os outros.²¹ 30

¹⁹ Poemas em louvor, respectivamente, de deuses e de homens.

²⁰ Do *Margites*, provavelmente a epopeia burlesca de um pateta, composta em hexâmetros entrecortados por iambo, só há fragmentos. Geralmente, a sua autoria não é atribuída a Homero.

²¹ A primeira ocorrência da palavra iambo é em Arquíloco, fr. 215 West. *Vide infra*, 1449a 25.

E assim, dos poetas antigos, uns tornaram-se autores de versos heróicos e outros de versos iâmbicos. Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia, não fazendo sátira mas sim dramatizando o ridículo. Realmente, o *Margites* tem para a comédia um papel análogo ao que têm a *Ilíada* e a *Odisseia* para a tragédia.

Quando a tragédia e a comédia apareceram, dos que se dedicavam a cada uma destas espécies de poesia, de acordo com a sua propensão natural, uns tornaram-se poetas cómicos em vez de autores de iambos, e outros poetas trágicos, em vez de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito do que as anteriores. Estudar se a tragédia já chegou ou não a formas suficientemente desenvolvidas, ajuizar isso por si próprio e em relação aos espectáculos, é outro assunto. Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação — tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambos, outra dos autores de cantos fálcos,²² cantos estes que têm aceitação, ainda hoje, em muitas cidades — a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria. O primeiro a mudar o número de actores de um para dois foi Ésquilo,²³ que

²² Sobre o ditirambo, *vide supra*, nota 2. Fazendo parte do culto a Diónisos, como ritual de fertilidade, os cantos fálcos, de conteúdo licencioso, acompanhavam o cortejo.

²³ O mais antigo dos três grandes tragediógrafos atenienses (c. 525/4 – 456/5 a.C.). Se foi realmente Sófocles que introduziu o ter-

também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante. Sófocles aumentou o número de actores para três e introduziu a cenografia. E ainda, no que respeita à extensão: após um período de pequenas histórias e de linguagem burlesca, devido a ter-se desenvolvido a partir do satírico,²⁴ a tragédia adquiriu, mais tarde, dignidade, e o metro passou de tetrâmetro a iâmbico.²⁵ Primitivamente, usavam o tetrâmetro por a poesia ser satírica e mais próxima da dança mas, quando apareceu o diálogo, naturalmente encontrou-se o metro apropriado. De facto, o iambo é o mais coloquial dos metros.²⁶ Prova disso é usarmos muitos iampos na conversa uns com os outros e raramente – apenas quando fugimos do tom coloquial – os hexâmetros.²⁷

Há ainda o número de episódios.²⁸ E quanto aos embelezamentos que a tradição diz que cada parte recebeu, considere-se que já os tratámos: na verdade, examinar cada um deles a fundo seria decerto um trabalho moroso.

5 A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua

ceiro actor, Ésquilo já aproveitou a novidade, pelo menos em *As Coléforas*. Sobre esta discutida questão, veja-se Glucker, 2000.

²⁴ É duvidoso se se pretende aqui significar drama satírico ou o primitivo ditirambo. Veja-se Lucas, 1968: 84.

²⁵ Encontram-se tetrâmetros trocaicos, no diálogo, em *Os Persas* de Ésquilo (a primeira tragédia datada – 472 a.C.) e em algumas peças de Eurípides, como *Íon* e *As Bacantes*.

²⁶ Observação semelhante em *Retórica* III. 1408b 33-35.

²⁷ O hexâmetro, constituído por dáctilos e espondeus, era o metro por excelência da epopeia.

²⁸ Para a definição de episódio, *vide infra*, 1452b 20-21.

vileza,²⁹ mas apenas na parte do vício que é ridícula.
35 O ridículo é um defeito e uma deformação nem
dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a
máscara cômica é feia e deformada mas não exprime
dor. As transformações da tragédia e os autores dessas
transformações não são desconhecidos, enquanto que
a história da comédia nos escapa por esta não ter rece-
bido, no princípio, muita atenção. Só muito tarde o
1449b arconte forneceu um coro de comediantes que, até aí,
eram voluntários.³⁰ Quando a comédia já tinha uma
forma definida é que os chamados poetas cômicos
são lembrados. Desconhece-se, porém, quem intro-
duziu na comédia as máscaras, os prólogos, o número
5 de actores e outras coisas deste género. Quanto a
compor enredos, [como Epicarmo e Fórmis] esse
costume veio, em primeiro lugar, da Sicília e, em
Atenas, Crates foi o primeiro que, abandonando a
forma iâmbica, tomou a iniciativa de compor histó-
rias e enredos com um sentido geral.³¹

A epopeia segue de perto a tragédia por ser
10 também imitação, com palavras e ajuda de metro, de

²⁹ As espécies de vileza estão definidas em *Retórica* II. 1383b 19-84a 4.

³⁰ O arconte epónimo, que organizava as Dionísias Urbanas, concedia um Coro aos poetas trágicos desde c.534 a.C.; aos comediógrafos, só a partir de 487/86 a.C.

³¹ Os nomes entre parênteses rectos devem ter entrado para o texto a partir de uma nota marginal. Da Sicília, era Epicarmo; quanto ao ateniense Crates, terá composto as suas peças entre 440 - 430 a.C.; sobre Fórmis, a única informação que temos é que partilha com Epicarmo o mérito de ter inventado a comédia. Abandonada a forma iâmbica, que tinha como alvo indivíduos, o conteúdo torna-se mais universal: a palavra usada é *katholou* (καθόλου), a mesma que encontraremos em 1451b 7, quando se afirma que a poesia "expressa o universal, a História o particular".

caracteres virtuosos. Todavia, difere desta por ter um metro uniforme e por ser uma narrativa. Diferem ainda quanto à extensão: uma esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais,³² enquanto a epopeia, não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto. Contudo, primitivamente, procediam de igual modo nas tragédias e nas epopeias. No que respeita às partes constitutivas, umas são comuns, outras são específicas da tragédia; por isso, quem distingue uma boa de uma má tragédia sabe também fazê-lo nas epopeias. Os elementos que a epopeia contém encontram-se todos na tragédia, mas os elementos da tragédia não figuram todos na epopeia.³³

15

20

6 Trataríamos da arte de imitar em hexâmetros e da comédia mais tarde. Falemos, porém, da tragédia, retirando do que já foi dito a definição da sua essência. A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada³⁴ por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e

25

³² Deste passo se inferiu a suposta lei da unidade de tempo que, com a de lugar e a de acção, viria a constituir a chamada lei das três unidades. Na verdade, só a unidade de acção será taxativa. *Vide infra*, caps. 7 e 8, especialmente 1451a 30-34.

³³ A epopeia não tem *melopoia* e *opsis* (μελοποιία e ὄψις), música e espectáculo. *Vide infra*, 1459b 10. Ainda sobre *melopoia*, *vide infra*, nota 35.

³⁴ Adoptou-se para *hedysmenos* (ἡδυσμένος) a equivalência de alguns dos melhores tradutores: “embelezada”. O sentido exacto é “qualidade que torna agradável ou aprazível”. López-Eire, 1992: 75, diz simplesmente “agradable”. Porém, na sua tradução da *Poética*, 2000: 45, preferiu “sazonado”.

que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.

Por 'linguagem embelezada' entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e 'por formas diferentes' 30 haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto.³⁵ Uma vez que a imitação é realizada por pessoas que actuam, a organização do espectáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; depois, a música e a elocução, pois é através destes elementos que realizam essa imitação. Considero elocução a própria 35 combinação dos metros; e música tem um sentido absolutamente claro. Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as 1450a acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, 5 entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião.

É necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, 10 caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música. Duas partes constituem os meios de imitar;

³⁵ Neste passo, utilizámos as equivalências seguintes: "canto" para *melos* (μέλος) e "música" para *melopoiia* (μελοποιία). O canto era o que designamos hoje por partes líricas; a música abrangia a parte instrumental.

uma parte, o modo; três os objectos da imitação; e, para além disto, nada mais existe. †Foram muitos†, sem dúvida, os que tiveram de escrever com estes elementos, pois †tudo tem espectáculo†, carácter, enredo e elocução, bem como canto e pensamento. Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres. As tragédias da maior parte dos poetas modernos não têm caracteres e o mesmo acontece com muitos poetas de um modo geral e assim também, entre os pintores, com Zêuxis em oposição a Polignoto: é que Polignoto é um bom pintor de caracteres, enquanto que a pintura de Zêuxis não tem nenhum carácter.³⁶ Além disso, se um poeta juntar palavras que exprimem carácter e que estão bem elaboradas quanto à elocução e ao pensamento, não realizará a função da tragédia, uma vez que esta, mesmo sendo inferior nesses aspectos, consegue muito mais

³⁶ Sobre Polignoto, *vide supra*, 1448a 5 e nota 9. Zêuxis de Heracleia desenvolveu a sua actividade no final do séc. V e início do IV a. C. A sua pintura era muito realista, a imaginar pelas anedotas de que os pássaros debicavam as uvas por ele pintadas. Será novamente mencionado em 1461b 12.

porque tem enredo e estruturação das acções. De todos estes elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção são as partes do enredo, isto é, 35 as peripécias e os reconhecimentos.³⁷ Mais uma prova disso é que os autores principiantes conseguem, em primeiro lugar, aperfeiçoar-se na elocução e nos caracteres e, só depois, estruturar as acções; e o mesmo acontece com quase todos os poetas antigos.

O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres (é algo semelhante ao que se vê na pintura: se 1450b alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem). A tragédia é a imitação de uma acção e, através desta, principalmente dos homens que actuam. Em terceiro lugar, está o pensamento: 5 consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que, na oratória, é função da arte política e da retórica. Os antigos poetas faziam as suas personagens falar como políticos e os actuais fazem-nos falar como retores. O carácter é aquilo que revela qual a decisão [como naqueles casos em que não é 10 claro se uma pessoa aceita ou recusa] – e, por isso, não 10¹ exprimem carácter as palavras nas quais, quem fala, não aceita nem recusa coisa alguma – e o pensamento aparece quando demonstram se alguma coisa é ou não assim, ou quando enunciam alguma ideia em geral. Em quarto lugar, ¶ainda relacionada com as palavras¶, vem a elocução: considero que a elocução, como disse anteriormente, é a comunicação do pensamento por meio de palavras, e o seu valor é o mesmo em 15 verso e em prosa. Das restantes partes constituintes da

³⁷ Para a explicação destes conceitos, *vide infra*, cap. 11.

tragédia, a música é o maior dos embelezamentos, e o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas. 20

- 7 Determinadas estas partes, vejamos então qual deve ser a estruturação dos acontecimentos, uma vez que este é o primeiro e mais importante elemento da tragédia. Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma acção completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos. Além disso, uma coisa bela — seja um animal seja toda uma acção — sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê 1451a

a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. Os limites da extensão, de acordo com os concursos e a faculdade de percepção, não são do âmbito da arte, pois, se fosse preciso apresentar a concurso cem tragédias, competiriam perante as clepsidras † como aconteceu algumas vezes, segundo dizem†.³⁸ Pela própria natureza da acção, em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que se seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo.

Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa.³⁹

Se houver uma só personagem, isso não implica, como pensam alguns, unidade de enredo. Com efeito, numa só pessoa concentra-se uma infinidade de acontecimentos, alguns dos quais não se podem reduzir a uma unidade; e também há muitas acções de uma só pessoa com as quais não se forma uma acção única. Por isso, parece terem errado todos os poetas que

³⁸ A clepsidra era um relógio de água usado para medir o tempo que os oradores falavam. Foi encontrada uma na ágora de Atenas em cujo Museu se conserva.

³⁹ *Vide infra*, cap. 13.

compuseram uma *Heracleida*, uma *Teseida*⁴⁰ ou outros poemas do mesmo género. Pensam eles que, sendo Héracles um só homem, a sua história deveria ser também una. Mas Homero, assim como se distingue no máis, também parece que compreendeu isto bem, devido à sua arte ou ao seu talento: ao compor a *Odisseia*, não narrou tudo o que aconteceu a Ulisses 25 como, por exemplo, que ele foi ferido no Parnaso e que fingiu estar louco na assembleia,⁴¹ acontecimentos entre os quais não existia qualquer ligação necessária ou aparente. Pelo contrário, compôs a *Odisseia* e igualmente a *Ilíada* centradas numa acção una, como nós o entendemos.

Portanto, assim como nas outras artes imitativas 30 a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturarem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa 35 despercebida não é parte de um todo.

⁴⁰ Provavelmente trata-se de epopeias do chamado Ciclo Épico, que uns supõem anteriores, outros posteriores aos Poemas Homéricos. Sobre estas, temos apenas títulos, resumos e breves fragmentos.

⁴¹ Um dos enigmas relativos à composição da *Odisseia* é que o episódio do ferimento de Ulisses, quando jovem, no Parnaso, figura efectivamente no poema (XIX. 392-466). Para uma discussão das várias tentativas de exegese deste passo, veja-se Nickau, 2003.

Quanto à simulação da loucura, é referida por Proclo, como pertencendo aos *Poemas Cíprios*. Cf. Davies (ed.).1988. *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: 31.

Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História).⁴² Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades⁴³ ou que lhe aconteceu. Na comédia, isto torna-se desde logo evidente: os poetas estruturam o enredo atendendo ao princípio da verosimilhança e só depois atribuem, ao acaso, os nomes, e não escrevem, como os poetas iâmbicos, sobre determinadas pessoas. Na tragédia, porém, os poetas prendem-se a nomes reais e a razão disso é que o possível é fácil de acreditar. Na verdade, nós não acreditamos que coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis; ao contrário, pelo facto de terem acontecido, torna-se evidente que eram possíveis, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis. No

⁴² A Heródoto de Halicarnasso (c.485-425 a.C.) chamou Cícero "o pai da História" (*De Legibus*, I.5). Já em 1447b 18 se fizera o confronto entre Homero e Empédocles (*vide supra*, nota 6).

⁴³ General e político ateniense (c.450-404 a.C.).

entanto, em algumas tragédias, apenas um ou dois dos 20
nomes são conhecidos, enquanto os outros são inven-
tados e, em algumas, nenhum, como no *Anteu de*
Ágaton:⁴⁴ nesta peça, tanto os factos como os nomes
são inventados e nem por isso agrada menos. Assim,
não é de todo necessário cingirem-se a histórias tra-
dicionais sobre que versam, geralmente, as tragédias.
Preocuparem-se com isso seria ridículo, pois mesmo 25
as histórias conhecidas são conhecidas por poucas
pessoas e, no entanto, agradam igualmente a todos.
De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um
construtor de enredos mais do que de versos, uma vez
que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe
acontece escrever sobre factos reais, não é menos 30
poeta por isso: nada impede que alguns factos que
realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis
e é nessa medida que ele é o seu poeta.⁴⁵

De entre os enredos simples, as acções episódicas
são as piores.⁴⁶ Entendo por enredo episódico aquele 35
em que os episódios se desenrolam uns após outros
sem uma sequência verosímil ou necessária. Tais enre-

⁴⁴ Ágaton, considerado o maior a seguir aos três grandes trage-
diógrafos gregos, terá composto as suas peças entre 420-400 a.C.
Caricaturado por Aristófanes em *As Mulheres que celebram as Têsmofrias*,
é no ambiente da sua casa que Platão, em *O Banquete*, imagina a come-
moração, com vários amigos, entre os quais Sócrates, da sua primeira
vitória nas Leneias, em 416 a.C. Da obra mencionada no texto, nada se
conserva.

⁴⁵ Palavra cognata do verbo *poiein* (ποιεῖν), que significa “fazer,
fabricar, construir”, poeta (ποιητής) é, portanto, inicialmente, aquele
que faz, que fabrica, que constrói, seja um objecto, seja um texto.

⁴⁶ Frase de interpretação controversa já que, literalmente, deve-
ríamos traduzir: “dos enredos e acções simples, as episódicas são as pio-
res”. O que são enredos simples só será dito no cap. 10, onde se faz a
diferenciação entre simples e complexos.

- dos são escritos por maus poetas, porque são maus, e por bons poetas, por causa dos actores. É que, ao compor peças para concurso e ao desenvolver um enredo para além das suas capacidades, são muitas vezes
- 1452a forçados a modificar a ordem natural. Uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si. Desta
- 5 forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito, como, por exemplo, a estátua de Mítis, em Argos, ter sido a causadora da morte de Mítis, quando ele assistia a um festival, caindo-lhe em cima.⁴⁷
- 10 Tais factos parecem não acontecer por acaso; portanto, enredos deste género são necessariamente mais belos.

Há enredos simples e complexos, pois as acções 10 que os enredos imitam, apresentam, pela sua própria natureza, uma distinção similar. Considero acção simples aquela que, como foi definido, é coerente e una

15 e em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento.⁴⁸ Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas. E estas coisas devem surgir da própria estrutura do enredo, de forma a que resultem de acontecimentos anteriores e ocorram de

⁴⁷ A história só é conhecida por esta fonte.

⁴⁸ Sobre peripécia (περιπέτεια) e reconhecimento ou *anagnorisis* (ἀναγνώρισις), *vide supra*, 1450a 33-35. Particularmente importantes são ainda os caps. 11 e 16.

acordo com o princípio da necessidade e da verosimilhança: é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra. 20

11 Peripécia é, como foi dito, a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar dos seus receios em relação à mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário.⁴⁹ E no *Linceu*, Linceu é levado como quem vai para a morte e Dânao segue-o como quem vai matá-lo, mas o desenrolar dos acontecimentos leva à morte deste e à salvação daquele.⁵⁰ 25

Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no *Édipo*. Há sem 30

⁴⁹ Encontra-se aqui referida a cena do *Rei Édipo* de Sófocles (924-1085), em que o protagonista, depois de informado pelo Mensageiro de que o rei de Corinto, que ele supunha seu pai, tinha morrido, pelo que ele era chamado a ocupar o trono, desencadeia uma série de revelações que o levarão a descobrir que cometera, sem o saber, o duplo crime (parricídio e incesto) predito pelo oráculo.

⁵⁰ Provavelmente a tragédia de Teodectes, autor do séc. IV a.C., que volta a ser referida em 1455b 29. Quando Dânao, rei de Argos, ordenou às filhas que matassem os primos que queriam desposá-las, apenas uma delas, Hipermnestra, poupou a vida do que lhe era destinado, Linceu. Este teria sido condenado à morte por Dânao, mas acabou por ser o próprio rei o executado. Ésquilo compôs sobre este mito uma trilogia de que só se conservam *As Suplicantes*. Sobre outra peça de Teodectes, *vide infra*, 1455a 9 e nota 90.

dúvida e outras formas de reconhecimento: mesmo
35 coisas inanimadas ou acidentais podem ser alvo de
reconhecimento† e reconhecer é também saber se
uma pessoa fez ou não fez certa coisa. Mas o reconhe-
cimento mais próprio do enredo e da acção é aquele
de que falámos. Esta forma de reconhecimento acom-
1452b panhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o
temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de
acções deste género), pois que desse reconhecimento
e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz.
Uma vez que o reconhecimento se faz entre pessoas,
às vezes é só uma pessoa que é reconhecida por outra,
se esta já é conhecida pela primeira, mas poderá ser
5 necessário haver um reconhecimento de parte a parte:
por exemplo, Ifigénia é reconhecida por Orestes atra-
vés do envio da carta, mas é ainda necessário outro
reconhecimento, o de Orestes por Ifigénia.⁵¹

⁵¹ Trata-se aqui dos versos 725-833 de *Ifigénia entre os Tauros*, de Eurípides, um dos três grandes tragediógrafos atenienses (c. 485-406 a.C.). Ouvindo que os estrangeiros que acabaram de chegar são de Argos, Ifigénia, depois de muitas perguntas, fica a saber que Orestes, seu irmão, está vivo, ao contrário do que vira em sonhos, e resolve fazer a Ártemis o sacrifício tradicional, mas apenas de um deles, para que o outro possa fugir levando uma carta para Orestes. É Pilades, o único dos estrangeiros de que se sabe o nome, o portador, mas, para que a mensagem possa chegar ao destinatário, mesmo se houver um naufrágio, Ifigénia diz, de viva voz, o conteúdo da carta em que faz saber ao irmão que está viva e lhe pede que a venha libertar daquela terra de bárbaros. Com isto, Orestes reconhece a irmã que, no entanto, resiste a acreditar que tem na sua frente o irmão tão desejado. Este, porém, fala do passado e da morada de família, acabando por a convencer da sua identidade, quando lhe diz que, no seu quarto de donzela, estava escondida a espada de Pélops.

Portanto, estas são duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento.⁵² 10
Dentre elas, já se falou da primeira e da segunda; o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género.

12 Falámos já das partes da tragédia que devem ser 15
consideradas como seus elementos essenciais mas, quantitativamente, as partes em que se divide a tragédia são estas:⁵³ prólogo, episódio, êxodo, parte coral e, dentro desta, o párodo e o estásimo, que são comuns a todas as tragédias, e ainda o que é cantado a partir da cena e as lamentações, que são próprias apenas de algumas tragédias. Prólogo é a parte completa da tragédia que precede a entrada do coro; episódio é a 20
parte completa da tragédia entre dois cantos completos do coro; êxodo é a parte completa da tragédia depois da qual não há canto do coro. Dentro das partes cantadas, o párodo é a primeira intervenção do coro em conjunto; o estásimo é o canto do coro sem anapestos

⁵² *Pathos* (πάθος), que traduzimos por “sofrimento”, é aqui, como comenta Lucas, 1968: 134, “um termo técnico que descreve um incidente dramático, da mesma categoria de *peripeteia* e *anagnorisis*.” É uma acção que envolve sofrimento físico e/ou psicológico, chegando ou não a extremos de morte. Das tragédias conservadas, apenas ocorrem mortes em cena nas peças de Eurípides *Alceste*, *Hipólito* e *Suplicantes* (e, muito provavelmente, também no *Ajax* de Sófocles, sobre o qual *vide infra*, nota 100). Quanto aos vários casos de *pathos*, *vide infra*, cap. 14.

⁵³ Os caps. 7 a 14 tratam do enredo, da sua estrutura e dos seus efeitos emocionais. Por isso seria mais lógico que o cap. 12, uma vez que apresenta as partes quantitativas da tragédia, estivesse colocado juntamente com ou a seguir à informação sobre as partes qualitativas, no cap. 6. Como se refere no Prefácio, p. 21, a autenticidade do capítulo tem sido muito contestada, mas hoje é aceite pela maioria dos estudiosos da *Poética*.

nem troqueus e a lamentação é um canto plangente entoado em comum pelo coro e pela cena.⁵⁴

25 Tínhamos, portanto, anteriormente falado das partes da tragédia que se devem usar <como seus elementos essenciais> e, quantitativamente, as partes em que ela se divide são as que acabamos de mencionar.

Na sequência do que foi dito, é necessário referir 13 agora o que se deve visar e o que se deve evitar na 30 composição dos enredos e ainda de que modo será cumprida a função da tragédia. Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa, e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em 35 primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa,⁵⁵ mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, 1453a compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar simpatia mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se

⁵⁴ *Kommos* (κομμός) é, literalmente, o bater no peito em sinal de dor, e daí o sentido de lamentação. Designa, pois, um canto lírico do coro e de um ou dois actores. Exemplos célebres são o de *As Coléforas* de Ésquilo e o do final de *As Troianas* de Eurípides.

⁵⁵ *Vide infra*, 1453b 39 e 1454a 3.

mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por 5
objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os
que se assemelham a nós; por conseguinte, o caso
presente não causa compaixão nem temor.⁵⁶ Restam-
-nos então aqueles que se situam entre uns e outros.
Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela
sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no
infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas
em consequência de um qualquer erro, integrando-se 10
no número daqueles que gozam de grande fama e
prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros
homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo
estatuto.⁵⁷ É, pois, forçoso que um enredo, para ser
bem elaborado, seja simples de preferência a duplo,
como pretendem alguns, e que a mudança se verifi-
que, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo 15
contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por
efeito da perversidade, mas de um erro grave, come-
tido por alguém dotado das características que defini,
ou de outras melhores, de preferência a piores. Os
factos demonstram-no: primeiramente, os poetas
aproveitavam qualquer história ao acaso e, agora, as
mais belas tragédias são compostas sobre um número
reduzido de famílias, como, por exemplo, sobre 20
Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e
quantos outros a quem aconteceu sofrer ou causar

⁵⁶ Cf. *Retórica*, II. cap. 8, para a definição de compaixão, e cap. 5, para a de temor.

⁵⁷ Sobre Édipo, *vide supra*, nota 49. Quanto a Tiestes, *vide infra*, nota 58. Repare-se que Aristóteles traça, neste passo, o perfil do "herói" trágico, sem usar este termo, que só passa a existir, como é sabido, no séc. XVI, com os comentadores italianos da *Poética*.

desgraças terríveis.⁵⁸ Do ponto de vista da arte poética, esta é, por conseguinte, a estrutura da tragédia mais perfeita. Portanto, estão igualmente errados aqueles que censuram Eurípides por fazer isto nas suas tragédias, muitas das quais terminam na infelicidade.⁵⁹ Isto é, como se disse, correcto. A melhor prova disso é que, nos concursos dramáticos, as tragédias deste género, se forem bem feitas, revelam-se as mais trágicas e Eurípides, se é certo que não estrutura bem outros aspectos, mostra ser, no entanto, o mais trágico dos poetas.

Em segundo lugar, vem a estrutura considerada por alguns a melhor; isto é, a que é dupla como a da *Odisseia* e que termina de maneira oposta para os

⁵⁸ Alcmeón matou a mãe, Erífila, para vingar o pai, Anfiarau. A sua história inspirou tragédias de Sófocles, Eurípides, Ágaton e Astidamante. Este último é referido mais adiante, como tendo apresentado uma versão diferente (*vide infra*, 1453b 33 e nota 67). Nenhuma dessas tragédias se conservou completa. Sobre Édipo, *vide supra*, nota 49. Por sua vez, Orestes matou a mãe, Clitemnestra, e o seu amante, Egisto, para vingar o pai, Agamémnon, que ela assassinara no regresso de Tróia (tema de *As Coéforas* de Ésquilo, da *Electra* de Sófocles e da de Eurípides). Meleagro foi morto pela mãe, Alteia, cujos irmãos ele matara, história esta que foi dramatizada, entre outros, pelos três grandes trágicos. Tiestes, rei de Micenas, comeu os filhos, num banquete que seu irmão Atreu lhe servira e, também sem o saber, cometeu incesto com sua filha Pelópia. Deu origem a tragédias de muitos autores, entre eles Sófocles, Eurípides e Ágaton. Não se conservou nenhum drama em que figurasse Télefo, filho de Hércules e Auge, filha do rei de Tegeia; esse foi exposto quando nasceu e matou os tios, sem conhecer a sua identidade. Segundo outra variante, chegou a ser rei dos Mísios e provavelmente é a ele que Aristóteles faz referência no final do cap. 24 (*vide infra*, 1460a 32 e nota 168). Sobre estas figuras que inspiraram "as mais belas tragédias", embora, infelizmente, na sua maioria não tenham chegado aos nossos dias, *vide Else*, 1957: 391-398.

⁵⁹ Sobre Eurípides, *vide supra*, nota 51.

bons e para os maus.⁶⁰ Parece ser a mais bela devido à tibiaza do auditório: os poetas orientam-se pelos espectadores e compõem de acordo com as suas preferências. Este prazer não é próprio da tragédia, mas sim, essencialmente, da comédia: aqui, os que na história tradicional são ferozes inimigos, como Orestes e Egisto, saem, no fim, amigos, e ninguém mata ninguém.⁶¹

14 O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu; isto precisamente sentirá quem ouvir o enredo do *Édipo*. Mas produzir este efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação. E os que, através do espectáculo, não produzem temor mas apenas terror,⁶² nada têm de comum com a tragédia: não se deve procurar na tragédia toda a espécie de prazer, mas a que lhe é peculiar. E, uma vez que o poeta deve suscitar, através

⁶⁰ Ulisses, com a ajuda do filho Telémaco e de fiéis servidores, mata os Pretendentes e quem os apoiara, pois tinham usurpado o que era seu, enquanto estivera ausente na Guerra de Tróia, e Ítaca ficara nas mãos da sua fiel esposa Penélope.

⁶¹ Logo no começo da *Odisseia* (I.39-40), elogia-se Orestes por ter vingado o pai, matando Egisto.

⁶² Alguns comentadores supõem tratar-se de uma alusão à história segundo a qual teria havido mulheres que abortaram, ao ver entrar em cena as Erinias, em *As Euménides* de Ésquilo (*Vita Aeschyli* 9; Pólux IV. 110).

da imitação, o prazer inerente à compaixão e ao temor, é evidente que isso deve ser gerado pelos acontecimentos. Vejamos, pois, que situações parecem inspirar temor ou compaixão. Necessariamente, acções deste género passam-se entre amigos ou entre inimigos ou então entre pessoas que não são nem uma coisa nem outra. Se se passam entre inimigos, nada nos seus actos ou nas suas intenções inspira compaixão, a não ser o sofrimento em si. O mesmo acontece se se trata de pessoas que nem são amigas nem inimigas. Mas se o sofrimento⁶³ ocorre entre pessoas de família como, por exemplo, se o irmão mata, tenta matar ou faz qualquer outra coisa deste género ao seu irmão, ou o filho ao pai, ou a mãe ao filho, ou o filho à mãe, esses são os casos que devem ser aproveitados. As histórias tradicionais, por exemplo, a morte de Clitemnestra às mãos de Orestes e a de Erífila às de Alcmeón,⁶⁴ não devem ser alteradas, mas o poeta deve, ele próprio, ser criativo e usar bem os dados tradicionais. Explicaremos de forma mais clara o que entendemos por usar bem. A acção pode desenrolar-se com conhecimento e consciência das personagens, como faziam os antigos poetas e como Eurípides também representou Medeia a matar os filhos.⁶⁵ As per-

⁶³ Tanto neste passo como duas linhas acima (1453b 18), “sofrimento” é a tradução de *pathos*, definido em 1452a 11-13.

⁶⁴ *Vide supra*, nota 58.

⁶⁵ Medeia, princesa da Cólquida, conheceu Jasão quando ele aí chegara como comandante da expedição dos Argonautas que procuravam o velo de ouro e ajudara-o a atingir o seu objectivo. Quando vem com ele e os filhos de ambos para Corinto, vê-se desprezada, pois Jasão pretende casar com a filha do rei desta cidade. Para se vingar, causa a morte da noiva e de seu pai Creonte, e mata os próprios filhos, a fim de fazer sofrer o infiel Jasão.

sonagens podem ainda praticar uma acção terrível na 30
ignorância, vindo mais tarde a conhecer a relação de
parentesco, como no *Édipo* de Sófocles.⁶⁶ Este é um
caso que está fora da acção da peça, mas pode estar
inserido na própria tragédia, como o *Alcméon* de Asti-
damante ou como Telégono no *Ulisses ferido*.⁶⁷ Um
terceiro caso possível é alguém, por ignorância, pensar 35
fazer qualquer coisa de irreparável, mas descobrir o
parentesco antes de agir. E dentro deste campo não há
outras possibilidades: as personagens, necessaria-
mente, praticam a acção ou não, com conhecimento
ou sem conhecimento. Destes casos, o pior é estar a
ponto de, conscientemente, praticar a acção, e não a
praticar: isto é repugnante e não é trágico, pois não se
consuma o acto destruidor. Por isso ninguém procede
assim, a não ser raramente, como Hémon em relação 1454a
a Creonte, na *Antígona*.⁶⁸ Em segundo lugar, o caso
em que a acção é executada. Melhor é quando se age
na ignorância e se descobre a relação de parentesco
depois de o facto se ter consumado: isso não se nos

⁶⁶ *Vide supra*, nota 49.

⁶⁷ Astidamante era o nome de dois poetas trágicos do séc. IV a.C., pai e filho. Aqui deve tratar-se do mais novo, que teve grande sucesso no seu tempo. Pelo exposto se deduz que, nesta versão, Alcméon matou a mãe, Erífila, sem conhecer a sua identidade (*vide supra*, 1453a 17-22 e nota 58). *Ulisses ferido* era, provavelmente, uma peça perdida de Sófocles em que, sem saber, Telégono, filho de Ulisses e de Circe, feria mortalmente o pai.

⁶⁸ Na *Antígona* de Sófocles, o Mensageiro vem contar que Hémon, filho de Creonte, inconformado com a morte a que este condenara Antígona, sua noiva, se introduziu na caverna onde ela agonizava e, recusando as súplicas do pai para sair de lá, pegou na espada para atingir o pai, mas logo a volta para si e se mata com ela (1206-43). Quanto ao "raramente", não há mais exemplos nas tragédias conservadas.

afigura repugnante e o reconhecimento produz o assombro. O melhor caso é o último, ou seja, do 5 género do *Cresfontes*, em que Mérope está a ponto de matar o filho e não o mata mas o reconhece;⁶⁹ ou na *Ifigénia*, em que a irmã reconhece o irmão; ou ainda na *Hele*, em que o filho reconhece a mãe quando estava prestes a entregá-la.⁷⁰

10 Por isso, como anteriormente se disse, as tragédias não são sobre um grande número de famílias. Na verdade, os poetas foram procurando e encontraram, não por arte mas por acaso, o efeito a alcançar nos seus enredos. Tiveram então de se voltar para estas famílias, no seio das quais ocorreram sofrimentos 15 desse género. Sobre a estruturação dos acontecimentos e como devem ser os enredos, dissemos já o suficiente.

⁶⁹ Nesta tragédia perdida de Eurípides, *Cresfontes*, filho de Mérope e do rei da Messénia, é levado para fora do país, ainda criança, quando Polifontes mata o soberano e casa à força com a rainha. Mais tarde, como a cabeça do príncipe tivesse sido posta a prêmio pelo usurpador, o jovem regressa disfarçado ao país, com a falsa notícia de ter assassinado Cresfontes, pelo que reclamava a prometida recompensa. É nessas condições que Mérope, que está quase a matar o suposto assassino do filho, sustém o seu acto devido à intervenção do Pedagogo que a leva a reconhecer Cresfontes. Esta conhecida história foi dramatizada por Voltaire e por M. Arnold. Entre nós, foi-o pelo jovem Garrett e estava a ser ensaiada em Coimbra, quando começou a Revolução Liberal, pelo que não chegou a ser representada. Cf. Paiva Monteiro, *Ofélia* 1971. *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra: 139.

⁷⁰ Sobre o reconhecimento em *Ifigénia entre os Tauros*, *vide supra*, 1452b 6-8, e *infra*, 1454b 31-36 e 1455a 18. Quanto a *Hele*, é uma peça desconhecida. Alguns especialistas, entre os quais Lucas, 1968: 155, propuseram a substituição de *Hele* por *Antiope*, pois nessa outra peça de Eurípides a heroína estava para ser entregue pelos filhos à sua inimiga Dirce.

15 No que diz respeito aos caracteres,⁷¹ há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o carácter será bom se esse propósito for bom. Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. O terceiro aspecto é a semelhança dos caracteres connosco. Isto é diferente de fazer o carácter bom e apropriado, como foi definido. O quarto aspecto é a coerência do carácter. Se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de carácter, também é necessário que seja coerentemente incoerente. Temos um exemplo de maldade de carácter, não necessária, em Menelau, no *Orestes*;⁷² de carácter inconveniente e desajustado são exemplos o lamento de Ulisses no *Cila*⁷³ e o discurso de Melanipe;⁷⁴ e de

20
25
30

⁷¹ Conforme observa Lucas, 1968: 157, *ethos* (ἦθος) tanto parece significar uma das *dramatis personae* como o carácter de uma personagem. Em ambos os sentidos, mantemos a tradução “carácter”.

⁷² A censura a esta tragédia de Eurípides repete-se em 1461b 21. O argumento da peça por Aristófanes de Bizâncio ainda vai mais longe quando afirma: “o drama é dos mais bem sucedidos, mas é dos piores quanto aos caracteres; com excepção de Pilades, são todos inferiores”.

⁷³ Fr. 17 Page de Timóteo de Mileto. Nada mais se sabe deste ditirambo.

⁷⁴ Da peça perdida de Eurípides, *Melanipe, a sábia*, título que está de acordo com as palavras de Aristóteles, um pouco antes, em 1454a

carácter incoerente, a *Ifigénia em Aulide*, pois a Ifigénia suplicante não tem qualquer semelhança com a Ifigénia do resto da peça.⁷⁵

35 Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verosimilhança. É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e
1454b não de uma intervenção *ex machina*, como na *Medeia* ou como na *Iliada* na altura do embarque.⁷⁶ Mas deve

23-24, temos alguns versos (fr. 484 Nauck) em que a protagonista, para explicar ao pai que os gémeos que, a ocultas, ela concebera de Poséidon não podiam ser filhos da vaca que os amamentava, pois humanos só podiam descender de humanos, expunha uma Cosmogonia certamente baseada nas doutrinas do filósofo Anaxágoras.

⁷⁵ Ao saber que vai ser sacrificada a fim de se obterem ventos favoráveis para a armada grega poder partir para Tróia, Ifigénia dirige súplicas a seu pai, Agamémnon, comandante supremo da expedição, para que poupe a sua vida (1211-1252); mais tarde, aceita morrer pela Grécia, como uma honra e uma glória a que não deve esquivar-se. Esta peça de Eurípides, *Ifigénia em Aulide*, só é mencionada neste passo, já que todas as outras referências à filha do rei de Argos, presentes na *Poética*, pertencem à *Ifigénia entre os Tauros* do mesmo autor.

⁷⁶ A expressão consagrada *ex machina* resulta do uso de uma espécie de plataforma (*mechane*) para pôr em cena uma divindade (ou mais), geralmente para anunciar a resolução do conflito e inaugurar um culto. Na tragédia de Eurípides, aqui citada, é *Medeia* que, não obstante ter acabado de sacrificar os próprios filhos, aparece no carro do Sol (ou Hélios, pai de seu pai), com os cadáveres dos filhos, dizendo que nele irá para a terra de Erecteu, defendendo-se assim de mãos inimigas. Agindo como um *deus ex machina*, anuncia ainda a instituição do culto dos filhos em Corinto. Quanto à *Iliada* (II.110-206), trata-se de uma situação diversa: quando os soldados se preparavam para a retirada a que Agamémnon os incitara, apenas para os pôr à prova, Atena inspira a Ulisses um discurso que os leva a perseverar no cerco de Tróia.

usar-se esse artifício em coisas que se passam fora da acção da peça ou coisas que aconteceram antes dela e que um mortal não conhece ou coisas futuras que devem ser preditas e anunciadas: com efeito, atribuímos aos deuses o dom de ver tudo. Não deve haver nas tragédias nada de irracional e, se houver, que seja fora da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles.⁷⁷ Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género no seu carácter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis, †da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade†.

Devem, pois, observar-se estes princípios e, além disso, as questões que necessariamente acompanham o sentir poético.⁷⁸ É que, neste âmbito, com frequência se cometem erros. Sobre isto, disse o suficiente em outras obras publicadas.⁷⁹

16 O reconhecimento foi já anteriormente definido.⁸⁰ Entre as espécies de reconhecimento, a pri- 20

⁷⁷ O *alogon* (ἄλογον) – o irracional – em causa poderá ser a ignorância de Édipo quanto à morte de Laio, uma vez que, após tantos anos, nunca soubera qual a pessoa que matara (aliás em defesa própria), na encruzilhada de Tebas. O facto é expressamente censurado em 1460a 30, e novamente classificado como *alogon*.

⁷⁸ Tradução aproximada de uma frase pouco clara.

⁷⁹ Uma das obras em questão seria certamente *Sobre os Poetas*, diálogo perdido, em três livros, de que restam apenas fragmentos.

⁸⁰ *Vide supra*, cap. 11.

meira, a que tem menos arte e a que os poetas mais usam por falta de engenho, é o reconhecimento através de sinais. Destes sinais, uns são congénitos como “a lança que tinham os filhos da Terra”⁸¹ ou como as estrelas no *Tiestes* de Carcino,⁸² outros são adquiridos depois de nascer e, destes, uns estão no corpo como cicatrizes, outros fora do corpo como os colares e, como no *Tiro*, por meio de um barco.⁸³ Estes sinais podem ser mais ou menos bem aproveitados, como por exemplo Ulisses que, por causa da sua cicatriz, foi reconhecido de uma maneira pela ama e de outra pelos guardadores de porcos: os reconhecimentos que surgem como prova e todos os deste género têm menos arte, enquanto os que acompanham uma perícia, como no episódio do Banho, são melhores.⁸⁴

A segunda espécie são os reconhecimentos forjados pelo poeta e, por isso mesmo, sem arte. Assim, Orestes na *Ifigénia* revela que é Orestes: Ifigénia é reconhecida pela carta, mas ele próprio diz o que o poeta quer e não o que o enredo requer.⁸⁵ Isto aproxima-se muito do erro já mencionado, uma vez que

⁸¹ Trecho de uma tragédia desconhecida (*fr. adesp.* 84 Nauck). Os filhos da Terra eram os Tebanos, nascidos dos dentes de dragão semeados por Cadmo, os quais tinham, como sinal de identificação, uma espada.

⁸² Carcino, tragediógrafo do séc. IV a.C., autor do drama *Tiestes*, no qual o protagonista reconhecia o filho, pela marca das estrelas. É possível que a peça fosse também referida como *Aérope* (*fr.* I. Nauck). 210-11.

⁸³ Na peça perdida de Sófocles, *Tiro*, a mãe reconhecia os filhos graças ao barco em que eles haviam sido expostos em criança.

⁸⁴ Em *Odisseia* XIX. 386-396 e 467-507, a velha Ama de Ulisses reconhece-o pela cicatriz quando está a lavar-lhe os pés, e daí o nome de *Niptra* (o Banho), por que é conhecido esse Canto.

⁸⁵ *Vide supra*, 1452b 6-7 e nota 51.

ele poderia também trazer alguns sinais. Mais um exemplo deste tipo de reconhecimento é a voz da lançadeira no *Tereu* de Sófocles.⁸⁶

A terceira espécie é através da recordação, quando, ao ver alguma coisa, se dá o reconhecimento, como nos *Cíprios* de Diceógenes, em que a personagem, ao ver o quadro, chorou, e na narrativa a Alcínoo, em que Ulisses, ao ouvir o citaredo, se recorda e chora, e por isso se opera o reconhecimento.⁸⁷ 1455a

A quarta espécie decorre de um raciocínio como, por exemplo, nas *Coéforas*: “alguém parecido com Electra chegou, ninguém é parecido com ela a não ser Orestes, logo foi Orestes que chegou”.⁸⁸ 5
Outro exemplo é o do sofista Poliido sobre Ifigênia: diz ele que seria verosímil Orestes pensar que, se a irmã fora sacrificada, também a ele aconteceria ser sacrificado.⁸⁹ E no *Tideu* de Teodectes, o pai pensa

⁸⁶ Nesta tragédia perdida, Filomela, que tinha a língua cortada, teceu no seu tear a cena que explicava à irmã, Procne, como Tereu, rei da Trácia e marido desta, a violara.

⁸⁷ Diceógenes era um tragediógrafo do final do séc.V a.C. mas a peça é desconhecida. Quanto à referência à *Odisseia* (VIII. 521-535), a cena passa-se quando Ulisses, o estrangeiro desconhecido, ouve o aedo Demódoco cantar as suas passadas glórias, durante o jantar que Alcínoo lhe oferece no seu palácio.

⁸⁸ É o raciocínio de Electra e do coro em *As Coéforas* (168-178), sem dúvida as de Ésquilo, embora o nome do autor não seja explicitado.

⁸⁹ O qualificativo parece apontar para uma peça de oratória sobre este tema, mas não se conhece nenhum sofista com o nome de Poliido. Por outro lado, no final do séc. V e princípio do séc. IV a.C., existiu um tragediógrafo e poeta ditirâmico com este nome, Poliido de Selimbria, que consta do fr. 1 Page, o qual lhe chama apenas autor de ditirambos, mas a referência que Aristóteles de novo lhe faz em 1455b 10 parece apontar para a hipótese de ele ter escrito um ditirambo ou uma tragédia com o mesmo tema tratado por Eurípides.

que, tendo vindo para encontrar o filho, vai ele próprio morrer.⁹⁰ Ou ainda nos *Fineidas*: quando viram o local, as mulheres compreenderam o seu destino, isto é, que lhes estava destinado morrer naquele lugar, pois que aí tinham sido expostas.⁹¹ Há ainda um reconhecimento baseado num falso raciocínio do público, como no *Ulisses, o falso mensageiro*: o distender do arco, coisa que mais ninguém era capaz de fazer, é inventado pelo poeta e é uma suposição, e também seria se ele dissesse reconhecer o arco que nunca vira.⁹² É fazer um falso raciocínio pensar que, por causa disso, ele será reconhecido.

O melhor de todos os reconhecimentos é o que decorre dos próprios acontecimentos, quando o espantoso surge no meio de factos verosímeis, como no *Édipo* de Sófocles e na *Ifigénia*, em que é verosímil que ela quisesse enviar uma carta.⁹³ Realmente só reconhecimentos deste género dispensam sinais e colares inventados. Em segundo lugar, os melhores são os que decorrem de um raciocínio.

Devem estruturar-se os enredos e completá-los com a elocução, pondo-os, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos, o poeta poderá

⁹⁰ Sobre Teodectes, *vide supra*, nota 50. Desta peça, nada mais se sabe.

⁹¹ Tanto Ésquilo como Sófocles compuseram tragédias sobre os *Fineidas* ou filhos de Fineu. Nada se sabe sobre estes dramas nem mesmo quem eram as mulheres aqui referidas.

⁹² Deverá tratar-se de uma tragédia desconhecida inspirada no Canto XXI da *Odisseia*, mas o passo é obscuro.

⁹³ Sobre *Édipo*, *vide supra*, nota 49; quanto à cena da carta na *Ifigénia entre os Tauros*, *vide supra*, nota 51.

descobrir o que é apropriado e não deixará escapar 25
nenhuma contradição. É prova disto o que censuraram
a Carcino: Anfiarau saía do templo, o que passaria des-
percebido a quem não visse, mas que, em cena, foi apu-
pado pelos espectadores, que ficaram descontentes.⁹⁴

Tanto quanto possível, o poeta deve também
completar os enredos com gestos. Com efeito, dos
poetas com o mesmo talento, os mais convincentes 30
são os que sentem as emoções: quem sente fúria
transmite fúria e quem está irritado mostra irritação
de forma mais realista. Por isso a arte da poesia é pró-
pria de génios ou de loucos, já que os génios são
versáteis e os loucos deliram.

O poeta deve esboçar em geral os enredos, quer
os tradicionais quer os que ele próprio inventa,⁹⁵ e só 1455b
depois então introduzir episódios e desenvolver.
Entendo por esboçar em geral o exemplo de *Ifigénia*:
uma jovem, tendo sido oferecida em sacrifício e tirada
secretamente aos que iam sacrificá-la, é levada para
outro país onde era lei imolar à deusa os estrangeiros, 5
e torna-se sacerdotisa desse culto. Tempos depois,
aconteceu ao irmão da sacerdotisa chegar a esse país,
pois um deus lhe ordenara [a razão dessa ordem está
fora do geral] que viesse ali, mas o objectivo da sua
vinda não pertence ao enredo. Uma vez chegado, é
preso e, quando está para ser sacrificado, dá-se a
conhecer — seja na versão de Eurípides, seja na de 10
Poliido⁹⁶ — dizendo, o que é verosímil, que não só a

⁹⁴ Sobre Carcino, *vide supra*, nota 82; sobre Anfiarau, nota 58.
Desconhece-se quer a peça quer a cena em questão.

⁹⁵ *Vide supra*, 1451b 15-32.

⁹⁶ Relativamente ao reconhecimento de Orestes em *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides, *vide supra*, nota 51. Quanto a Poliido, já mencionado em 1455a 6, *vide supra*, nota 89.

irmã mas também ele devia ser sacrificado, e daí a sua salvação.

Depois disto e dados os nomes às personagens, é preciso introduzir os episódios: deste modo, os episódios serão apropriados como, no caso de Orestes, a loucura devido à qual foi preso, e a salvação por causa de ser purificado.⁹⁷ Na verdade, nos dramas, os episódios são curtos, enquanto que a epopeia é alongada por eles. Com efeito, o argumento da *Odisseia* não é longo: certo homem anda errante muitos anos fora do seu país, vigiado por Poséidon e sozinho, e, entretanto, em sua casa, os seus bens são desbaratados por pretendentes que conspiram também contra o seu filho. Então, chega ele, depois de sofrer uma tempestade e, dando-se a conhecer a alguns, ataca e salva-se, matando os seus inimigos. Isto é o enredo propriamente dito; tudo o mais são episódios.

Toda a tragédia tem um nó e um desenlace: os factos exteriores à acção e alguns dos que constituem essa acção formam, muitas vezes, o nó, e o resto é o desenlace. Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim. Por exemplo, no *Linceu* de Teodectes, o nó compreende os acontecimentos anteriores, o rapto da criança e

⁹⁷ A referência é ainda à *Ifigénia entre os Tauros*: a loucura de Orestes é descrita pelo boieiro (260-314); no final da peça, e já depois do reconhecimento do irmão, Ifigénia convence o rei Toas da necessidade de purificar o Grego nas águas do mar, e com esse pretexto consegue salvá-lo (1029-1292).

também o deles ** o desenlace estende-se desde a acusação de assassinio até ao fim.⁹⁸

As espécies de tragédia são quatro (tantas quantas as partes já mencionadas):⁹⁹ a tragédia complexa, em que tudo é peripécia e reconhecimento; a tragédia de sofrimento como as peças sobre Ajax e sobre Ixião;¹⁰⁰ a tragédia de carácter como *As Mulheres de Ftia* e o *Peleu*;¹⁰¹ em quarto lugar, a tragédia †espectacular†, como as *Fórcides* e o *Prometeu* e todas as que se passam no Hades.¹⁰² É necessário um grande esforço no sen-

1456a

⁹⁸ A referência é provavelmente a Linceu e Hipermnestra ou a Linceu e Abas, este desconhecido (segundo Lucas, 1968: 184, Abas era o nome da criança). Sobre o *Linceu* e Teodectes, vide *supra*, 1452a 27-29 e nota 50.

⁹⁹ Ainda não foi dada explicação satisfatória para as quatro espécies aqui mencionadas, que parecem não condizer com a classificação da epopeia em 1459b 7-9.

¹⁰⁰ Comparando com 1452b 11, parece que a referência é apenas à morte em cena, mas no *Ajax* de Sófocles (única conservada) não há “gritos de agonia nem convulsões. Só um silêncio. Deste modo Sófocles, não só evitou alguns problemas técnicos de lidar com a morte em palco, como também dignificou o momento supremo do heroísmo de Ajax”, escreveu Seale, D., 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London: 165 (para outras interpretações, veja-se Rocha Pereira, 2003: 130, in Rocha Pereira, M. H., Ribeiro Ferreira, J., Fialho, M. C., *Sófocles. Tragédias*, Coimbra). Quanto a Ixião, sobre o qual não se conserva nenhuma peça, poderia tratar-se do suplício no Hades, mas então deveria ser mencionado na quarta espécie de tragédia.

¹⁰¹ Havia uma tragédia de Sófocles com o nome de *As Mulheres de Ftia*, sobre a qual nada se sabe. Quanto a *Peleu*, pai de Aquiles, tanto Sófocles como Eurípides escreveram tragédias com esse título que não se conservaram (Radt, St., 1977, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, IV. Göttingen: 391 supõe que se refere à peça do primeiro).

¹⁰² Tragédia “espectacular” se admitirmos que †οηστ† é uma corrupção de *opsis* (ὄψις, espectáculo). *Fórcides* era o nome de uma peça perdida de Ésquilo. Quanto a *Prometeu*, tal como sucede com outras

tido de que a tragédia tenha todos os elementos e, se não, os melhores e o maior número deles, sobretudo
5 tendo em conta como hoje são criticados os poetas. Como houve bons poetas em cada uma das partes, pretendem que um só poeta supere a especialidade de cada um deles.

Nada como o enredo para se dizer, com justeza, que uma tragédia é diferente ou é igual: é igual quando tem o mesmo nó e desenlace. Mas muitos
10 que estruturam bem o nó elaboram mal o desenlace: é necessário harmonizar as duas coisas. Necessário é também lembrar o que já se disse muitas vezes, e não transformar uma tragédia numa estrutura épica – por épico entendo com pluralidade de histórias – como se alguém, por exemplo, dramatizasse todo o enredo da *Ilíada*. Na epopeia, devido à sua amplitude, as partes recebem o desenvolvimento apropriado mas, nos
15 dramas, ficam muito longe do que se esperava. Um exemplo disso são os que dramatizaram a destruição de Tróia na totalidade e não por partes, como Eurí-

peças citadas por Aristóteles, nada se afirma sobre a sua autoria (das onze vezes que, na *Poética*, é referida a história de Édipo, só em quatro se diz que é de Sófocles; *As Coéforas*, sem dúvida de Ésquilo, são mencionadas em 1455a 4–6 mas não é indicado o autor). Se se tratasse da tragédia que chegou até nós, atribuída a Ésquilo, ter-se-ia talvez evitado uma discussão que parece não ter fim. Lembremos apenas que essa discussão recomeçou nos últimos decénios e que um helenista que principiara uma tese para defender que o autor era Ésquilo acabou por concluir o contrário (Griffith, M., 1977. *The Authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge). A questão foi retomada mais recentemente por Bees, R., 1993. *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*. Cambridge. Por outro lado, uma das mais notáveis edições críticas de Ésquilo, a de West, M.L., na Bibliotheca Teubneriana (1998²), intitula-se *Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*.

pides,¹⁰³ ou os que escreveram a história toda de Níobe e não fizeram como Êsquilo. Todos estes ou fracassam ou têm dificuldades nos concursos, uma vez que também Ágaton falhou nesse único aspecto.¹⁰⁴ Nas peripécias e nas acções simples, no entanto, os 20 poetas alcançam de forma admirável os seus objectivos, a saber, o que é trágico e desperta simpatia. Isto acontece quando um homem esperto mas mau é enganado, como Sísifo,¹⁰⁵ e quando um homem valente mas injusto é vencido. E isto é verosímil, como diz Ágaton, pois o verosímil acontece, muitas vezes, contra a verosimilhança.¹⁰⁶ 25

O coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles. Nos restantes poetas, as partes corais não são mais próprias daquele enredo do que de qualquer outra tragédia. Por isso intercalam partes corais, tendo

¹⁰³ *As Troianas* de Eurípides tratam apenas de uma parte da história do saque de Tróia. Outro aspecto do mito, como o sacrifício de Polixena, ocupa lugar de relevo na *Hécuba* do mesmo autor. Já a epopeia sobre a destruição de Tróia, *Iliou persis* (Ἰλίου Πέρους), atribuída a Arctino, se desenvolvia em dois livros.

¹⁰⁴ Da tragédia perdida de Êsquilo sobre Níobe, sabemos apenas pelas *Rãs* de Aristófanes (911-920) que a heroína permanecia muito tempo em silêncio, dominada pelo desgosto de ter perdido os filhos todos em consequência de se ter jactado de ter uma descendência mais numerosa do que a de Latona, que apenas gerara Apolo e Ártemis, o que configura uma atitude de *hybris*. Quanto a Ágaton (*vide supra*, nota 44), não sabemos esclarecer esta referência.

¹⁰⁵ Sabe-se que os três grandes trágicos compuseram peças de que restam alguns fragmentos – ou breves referências – sobre esta figura, protótipo de astúcia maldosa.

¹⁰⁶ Em *Retórica* II. 1402a 10, Aristóteles transcreve as palavras de Ágaton. Sobre este tragediógrafo, *vide supra*, nota 44.

30 sido Ágaton o primeiro a fazê-lo. No entanto, que
diferença há entre introduzir esses cantos e aproveitar
uma tirada ou um episódio inteiro de uma peça para
a outra?

Depois de já haver tratado as outras partes, resta 19
falar da elocução e do pensamento. Deixemos o que
35 respeita ao pensamento para os trabalhos sobre retó-
rica, já que isso é mais próprio desse estudo.

Diz respeito ao pensamento tudo o que tem de
ser expresso pela palavra. Faz parte disto demonstrar,
1456b refutar, despertar emoções¹⁰⁷ (como compaixão,
temor, cólera e outras similares) e também engrandecer
ou minimizar. É evidente que também nas acções se
deve partir destes mesmos princípios quando for neces-
sário conseguir efeitos de compaixão, temor, grandio-
sidade ou verosimilhança. A única diferença é que estes
5 devem ser revelados sem explicação verbal, enquanto
os outros são conseguidos, através de palavras, pelo seu
emissor, e derivam dessas palavras. Qual seria, na ver-
dade, o papel de quem fala, se o efeito pretendido já
fosse evidente mesmo sem as palavras?

Do que respeita à elocução, um aspecto a con-
siderar são as variantes da entoação, mas conhecê-las
10 é próprio do actor e de quem é especialista neste
assunto, como, por exemplo, o que é uma ordem, uma
súplica, uma narração, uma ameaça, uma pergunta,
uma resposta e outras coisas semelhantes. O conheci-
mento ou desconhecimento destas coisas não é
15 motivo para que se faça uma séria censura à arte do
poeta. Realmente, quem consideraria erro o que Pro-

¹⁰⁷ No original, *pathe* (πάθη), plural de *pathos*, que aqui tradu-
zimos por “emoções”.

tágoras censura a Homero, a saber, que, pensando fazer uma prece, dá uma ordem ao dizer “canta, ó deusa, a cólera”? É que mandar fazer ou não alguma coisa, diz ele, é uma ordem.¹⁰⁸

Considere-se, pois, ser este estudo próprio de outra arte que não da arte poética.

20 Toda a elocução em geral tem os seguintes elementos: fonema, sílaba, conjunção, nome, verbo, articulador, flexão e frase.¹⁰⁹ 20

Fonema é um som indivisível, não um qualquer, mas aquele de que se pode fazer um som composto.¹¹⁰ Na verdade, há também sons indivisíveis de animais mas a nenhum deles chamo fonema. As espécies de fonema são vogal, espirante e oclusiva. Vogal é 25 aquele fonema que tem um som audível sem contacto da língua com as várias partes da boca; espirante é

¹⁰⁸ Protágoras (c. 490 – 420 a.C.), o mais famoso dos Sofistas e um dos criadores da prosa artística em ático, criticou (não sabemos onde, pois dele só se conservam fragmentos) as primeiras palavras da invocação da *Ilíada* (I.1), que são citadas neste passo.

¹⁰⁹ Sobre os caps. 20-22, vide Prefácio, p. 27-29 e nota 34. No que respeita a “elocução”, mantivemos a equivalência dada a *lexis* (λέξις), última parte da tragédia que falta estudar, já que as outras duas mencionadas, *melopoiia* e *opsis*, não fazem parte do âmbito da *Poética*. No entanto, para o leitor moderno, talvez fosse mais claro utilizar a palavra “linguagem”. Aliás, a terminologia de Aristóteles, introduzida neste capítulo, difere em muitos aspectos da actual. Adoptámos, com muitas reservas, as seguintes equivalências: *stoicheion* (στοιχείον) – fonema; *syllabe* (συλλαβή) – sílaba; *syndesmos* (σύνδεσμος) – conjunção; *onoma* (ὄνομα) – nome; *rhema* (ῥήμα) – verbo; *arthron* (ἄρθρον) – articulador; *ptosis* (πτῶσις) – flexão; *logos* (λόγος) – frase; *phoneen* (φωνήεν) – vogal; *hemiphonon* (ἡμίφωνον) – espirante; *aphonon* (ἄφωνον) – oclusiva.

¹¹⁰ *Phone* (φωνή) significa “som” ou “série de sons”.

aquele que tem um som audível através desse contacto como, por exemplo, Σ [S] e Ρ [R];¹¹¹ oclusiva é o fonema que, com esse contacto, não tem, por si só, nenhum som, mas que se torna audível juntan-

30 do-se a alguns dos que têm algum som, como, por exemplo, Γ [G] e Δ [D]. Estes fonemas são diferenciados pelas formas da boca, pelos pontos de articulação, por serem aspirados ou não aspirados, longos ou breves ou ainda agudos, graves ou intermédios.¹¹² Sobre estes aspectos reflectem, em pormenor, as obras consagradas à métrica.

35 A sílaba é um som sem significado, composto de um fonema surdo e de outro sonoro: ΓΡ [GR] é †sílaba† sem A e com A, ou seja ΓΡΑ [GRA].¹¹³ Porém, examinar estas diferenças é também próprio da métrica.

1457a A conjunção é um som sem significado que nem impede nem produz um som significativo único a partir da junção de vários sons, e que pode colocar-se tanto nos extremos como no meio da frase, mas que não deve figurar sozinho no seu início, como é o caso

¹¹¹ Para facilitar a leitura deste capítulo e do seguinte, mantivemos as letras gregas do original, seguidas da sua transliteração, dentro de parênteses rectos em itálico, esperando evitar, desta forma, qualquer confusão com os parênteses rectos que, como sinal diacrítico, indicam supressões conjecturais.

¹¹² Entende-se, geralmente, "intermédios" como uma referência ao acento circunflexo que combinava, na mesma sílaba, a subida e descida do tom.

¹¹³ O passo é corrupto e não faz sentido. Kassell, 1968, no aparato crítico, propõe as emendas οὐ συλλαβή, συλλαβή δέ, o que significaria que ΓΡ (GR) sem a vogal A (*alpha*) não constitui uma sílaba, mas sim com essa vogal: ΓΡΑ (GRA).

de *men, etoi, de*.¹¹⁴ Ou então um som não significativo que dá origem a que se crie, de vários sons significativos, um único som com significado. 5

O articulador é um som desprovido de significado que indica o princípio, o fim ou a divisão de uma frase como, por exemplo, *amphi, peri* e outros.¹¹⁵ Ou então um som sem significado que nem impede nem produz, a partir de vários sons, um só som significativo que, por natureza, se coloca tanto nos extremos como no meio. 10

O nome é um som composto, significativo, sem ideia de tempo e de que nenhuma parte é, por si mesma, significativa; na verdade, nas palavras compostas, não empregamos os seus componentes como significando alguma coisa isoladamente: por exemplo, em Teodoro, 'doro' não tem significado.¹¹⁶

O verbo é um som composto, significativo, com ideia de tempo, do qual nenhuma parte tem, só por si, significado, como nos nomes. Na verdade, 'homem' ou 'branco' não indicam 'quando', mas 'caminha' ou 'caminhou' acrescentam ao seu sentido a ideia de presente e passado, respectivamente. 15

¹¹⁴ Como referimos na nota 109, traduzimos *syndesmos* (σύνδεσμος) por "conjunção", que etimologicamente equivale à palavra grega. Porém, os exemplos dados (μέν, ἤτοι, δέ) pertencem ao grupo do que os helenistas designam por conjunções coordenativas ou partículas.

¹¹⁵ São preposições (ἀμφί, περί) praticamente sinónimas ("em volta de, acerca de").

¹¹⁶ O "nome" inclui substantivos e adjectivos. Sobre *onoma* (ὄνομα), *vide infra*, cap. 21. Quanto aos nomes compostos, as partes componentes não retêm o significado que têm isoladamente. Em Teodoro, não deve entender-se *theos* (θεός - deus) e *doron* (δῶρον - oferta), como se o nome significasse "oferta dos deuses".

A flexão¹¹⁷ é própria do nome ou do verbo e transmite ideias de: 'deste' ou 'para este' e outras
20 semelhantes; singular e plural como 'homem' ou
'homens'; e ainda modos de expressão da pessoa que
fala, como seja a interrogação e a ordem. Assim, 'ele
caminhou?' ou 'caminha tu' são, de acordo com estas
distinções, flexões do verbo.

A frase é um som composto, significativo, do
qual algumas partes têm, por si mesmas, algum
significado, como 'Cléon' em 'Cléon caminha' (na
25 verdade, nem todas as frases são compostas de verbos
e de nomes, como, por exemplo, a definição de
homem: é possível haver uma frase sem verbo mas
certamente terá sempre uma parte significativa).¹¹⁸ A
frase consegue unidade de duas maneiras, a saber, ou
designa uma só coisa ou é composta de várias partes
articuladas entre si, como, por exemplo, a *Iliada*, que
30 tem unidade pela articulação das suas partes, e a defi-
nição de homem que é una por designar uma coisa só.

Há duas espécies de palavras:¹¹⁹ simples – e con- 21
sidero simples aquela que não é formada de partes
significativas, como *ge*¹²⁰ – e composta. Esta é consti-

¹¹⁷ *Ptois* (πτῶσις) etimologicamente corresponderia ao nosso conceito de "caso" (Latim *casus*). Preferimos, no entanto, traduzir desta forma, porque assim se abrange a flexão nominal e verbal.

¹¹⁸ Provavelmente uma das duas definições de homem, dadas por Aristóteles, nos *Tópicos* (I. 7. 103a 27): "animal terrestre bípede", que é uma frase nominal.

¹¹⁹ A palavra com que se inicia este capítulo, *onoma* (ὄνομα), foi traduzida, no capítulo anterior (1457a 10-14), por "nome". Aqui, porém, significa palavra em geral, incluindo mesmo o verbo, como se verifica em 1461a 31.

¹²⁰ É a palavra γῆ, que significa "terra".

tuída ou por uma parte com significado e outra sem 33
significado – com ou sem significado mas não dentro 33¹
da palavra – ou por partes significativas. Uma palavra
pode ser constituída por três, quatro ou mais partes
como muitos vocábulos dos Massaliotas, por exemplo, 35
*Hermokaikoxanthos*¹²¹ **. 1457b

Toda a palavra é ou corrente ou rara ou metáfora
ou ornamento ou inventada ou alongada ou abreviada
ou modificada. Entendo por palavra corrente aquela
que todos nós usamos, e rara aquela que usam outros
povos.¹²² Assim, é evidente que a mesma palavra
pode ser rara e corrente, mas não para os mesmos: na 5
verdade, *sigynon* é corrente para os Cipriotas e raro
para nós.¹²³

A metáfora¹²⁴ é a transferência de uma palavra
que pertence a outra coisa, ou do género para a espé-
cie ou da espécie para o género ou de uma espécie
para outra ou por analogia. Considero do género para
a espécie o caso de “o meu barco parou”.¹²⁵ na 10
verdade, estar ancorado é uma forma de estar parado.

¹²¹ Este composto marselhês reúne os nomes dos três grandes rios de Foceia, na Ásia Menor (*metropolis* da cidade grega do Sul da França). Os rios são o Hermo, o Caico e o Xanto.

¹²² A palavra rara, *glotta* (γλωττα), pode ser corrente em outro local ou em outra época, como um estrangeirismo (relativamente ao dialecto ático) ou uma palavra arcaica. Quanto à palavra inventada, é aquilo a que hoje chamamos neologismo.

¹²³ O exemplo dado é σίγυρον, que significa “lança”. O dialecto da ilha de Chipre pertencia ao grupo arcado-cipriota.

¹²⁴ O termo metáfora (de que trata largamente a *Retórica* III. 1405a 3) é usado num sentido mais amplo do que na actualidade, conforme observou Halliwell, 1999: 105. Abrange figuras a que hoje chamamos sinédoque e metonímia, como revelam alguns exemplos que se seguem.

¹²⁵ *Odisseia*, I. 185.

E da espécie para o género: “certamente Ulisses praticou dez mil nobres acções”,¹²⁶ pois “dez mil” é muito, e aqui é usado em vez de “muitas”. De uma espécie para a outra é exemplo “arrancando a vida com a brônzea espada” e “cortando com o bronze indestrutível”.¹²⁷ É que, neste caso, “arrancar” significa “cortar” e “cortar” significa “arrancar” e ambos querem dizer “tirar alguma coisa”. E por analogia entendo quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto está para o terceiro; assim, o poeta usará o quarto em vez do segundo ou o segundo em vez do quarto. Às vezes, acrescentam ao termo que usam aquele que ele está a substituir. Dou um exemplo: a taça está para Diónisos como o escudo está para Ares. Assim, dir-se-á que a taça é o escudo de Diónisos e que o escudo é a taça de Ares.¹²⁸ Ou a velhice está para a vida como o entardecer para o dia. Poderá dizer-se, então, que o entardecer é a velhice do dia ou, como Empédocles, que a velhice é o entardecer da vida ou o crepúsculo da vida.¹²⁹ Todavia, em alguns casos de analogia, não existe palavra apropriada, mas proceder-se-á exactamente da mesma maneira. Por exemplo, espalhar a semente é semear, mas o espalhar da luz pelo Sol não tem designação própria. No entanto, isto está para o Sol como o semear está para a semente; por isso se disse

¹²⁶ *Ilíada*, II. 272.

¹²⁷ As duas citações são provavelmente das *Purificações*, de Empédocles (fr. 138 e 143 Diels-Kranz). Sobre este filósofo, *vide supra*, nota 6.

¹²⁸ Exemplo de metáfora por analogia (a taça do deus do vinho e a espada do deus da guerra), que figura também em *Retórica* III. 1407a 15-18 e 1413a 6.

¹²⁹ Fr. 152 Diels-Kranz. Sobre Empédocles, *vide supra*, nota 6.

“semeando uma luz divina”.¹³⁰ E também é possível 30
lidar com este tipo de metáfora de outro modo:
depois de aplicar a uma coisa o nome que é de outra,
negar alguma das suas características próprias como,
por exemplo, se se chamasse ao escudo “taça”, não de
Ares, mas “sem vinho”. * * palavra inventada é aquela
que, não sendo, em geral, usada por ninguém, é
estabelecida pelo próprio poeta e parece que são assim 35
alguns nomes como *ermugas* com o significado de
'chifres' e *aretera* com o de 'sacerdote'.¹³¹

Uma palavra pode ainda ser alongada ou abre- 1458a
viada: alongada, se emprega uma vogal mais longa do
que a que lhe é própria ou uma sílaba intercalada;
abreviada, se se lhe omitiu alguma coisa. Exemplo
de palavra alongada: *poleōs* dá *polēos* e *Pēleidou* dá
Pēlēiadeō.¹³² E palavra abreviada como *kri*, *do* e *mia* 5
ginetai amphoteron ops.¹³³ A palavra é modificada

¹³⁰ Desconhece-se a fonte desta citação.

¹³¹ O primeiro exemplo não está documentado em obras literárias conservadas, mas o Dicionário de Liddell-Scott dá como possível a equivalência à glosa do lexicógrafo Hesíquio ἔρρυγας (“galhos”). Quanto ao segundo (ἀρητήρα), aparece logo na entrada da *Ilíada* (I.11) para designar o sacerdote Crises (de ἀράομαι, “fazer preces”).

¹³² Desnecessário será dizer que a Linguística actual explica de modo diferente o fenómeno: quanto ao primeiro exemplo, a diferença reside na quantidade das vogais *e* e *o* do final da palavra (πόλεως e πόληος); quanto ao segundo exemplo (Πηλεΐδου e Πηληιάδεω), são duas das formas do patronímico de Aquiles (“filho de Peleu”), das quais a primeira não é homérica.

¹³³ Nestes três exemplos, houve apócope da sílaba final: κρῑ em vez de κριθη̄, “cevada”; δῶ em vez de δῶμα, “casa”; na frase de Empédocles (fr.88 Diels-Kranz) “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψι”, “uma só e mútua visão”, a última palavra está em vez de ὄψις (*opsis*), “visão”.

quando, daquela que se usa, se conserva uma parte e se acrescenta outra, como *dexiteron kata mazon* em vez de *dexion*.¹³⁴

Dos nomes propriamente ditos, uns são masculinos, outros femininos e outros intermédios:¹³⁵ masculinos todos os que terminam em N, P, Σ [N,R,S] e nas consoantes compostas a partir deste (e são duas: 10 Ψ [PS] e Ξ [KS]); femininos os que terminam naquelas vogais que são sempre longas como H [eta] e Ω [omega] e ainda em A [A] longo.¹³⁶ Verifica-se, pois, igual quantidade de terminações para os masculinos e os femininos, já que Ψ [PS] e Ξ [KS] são compostos. Nenhum nome termina em oclusiva nem 15 em vogal breve. Só três nomes acabam em I [I]: *meli*, *kommi*, *peperi*.¹³⁷ Em Y [U] cinco¹³⁸ ** Os nomes intermédios terminam nestas e em N [N] e Σ [S].¹³⁹

¹³⁴ “Δεξιτερόν κατὰ μαζόν,” “no peito direito” (*Illada*, V.393). O sufixo -τερ- principiou por marcar uma oposição ou diferença e só depois passou a ser utilizado para formar o comparativo (neste caso, foi aplicado ao adjectivo δεξιόν, “direito”).

¹³⁵ “Intermédio” (metaxu - μεταξύ) tem o seu equivalente exacto no termo gramatical de origem latina “neutro”.

¹³⁶ O *alpha* não tem símbolo próprio para indicar a quantidade longa.

¹³⁷ Μέλι, κόμμι, πέπερι, respectivamente, “mel”, “borraça”, “pimenta”.

¹³⁸ *Doru* (δόρυ), *rou* (ῥου), *napu* (νάπτu), *gonu* (γόγυ), *astu* (ἄστu), que significam, respectivamente, “árvore”, “rebanho”, “mostarda”, “joelho”, “cidade”, fornecidos pela versão árabe; *methu* (μέθu) e *dakru* (δάκρυ), “vinho” e “lágrima”, dados por Herodiano, são ambos arcaicos.

¹³⁹ Não figuram aqui os neutros em -ωρ, como ὕδωρ (*hudor* - “água”).

A principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal. De facto, a que é composta de palavras correntes é muito clara, mas vulgar. Um exemplo é a 20 poesia de Cleofonte e a de Esténelo.¹⁴⁰ Em contrapartida, é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente.¹⁴¹ Mas se alguém usar na sua composição tudo isto, resultará um enigma ou um barbarismo; enigma, se usar metáforas; barbarismo, se 25 aplicar palavras raras. A característica própria do enigma é dizer coisas reais associando-as a coisas impossíveis. Na verdade, não se pode fazer isto através da combinação de outras palavras, a não ser de metáforas, como, por exemplo, “vi um homem que colava, com fogo, bronze sobre um homem”¹⁴² e 30 outras semelhantes. Das palavras raras resulta o barbarismo. Portanto, é preciso fazer de tudo isto, por assim dizer, uma mistura. Assim, nem se fará uma coisa banal nem vulgar, já que se usa a palavra rara, a metáfora, o ornamento e as outras espécies mencionadas, mas, por outro lado, a palavra corrente dará clareza.

¹⁴⁰ Sobre Cleofonte, *vide supra*, 1448a 12 e nota 10. Esténelo é provavelmente o poeta trágico do séc. V a.C. cujo estilo insípido foi referido por Aristófanos (fr.151 Kock).

¹⁴¹ *Vide supra*, cap. 21, para a explicação de palavra rara, metáfora e palavra alongada.

¹⁴² Trata-se do fr. 1 West de Cleobulina que, de acordo com a Suda, compôs adivinhas em hexâmetros. Segundo Hutton, 1982: 106, possivelmente a frase significa “vi um médico aplicando a um doente um instrumento aquecido com forma de taça (ventosa), feito de bronze (para sangrar o doente)”.

Para a clareza e não-banalidade da elocução contribuem também, em grande parte, os alongamentos, as abreviações e as alterações das palavras. Assim, por ter alguma coisa fora do habitual e se afastar do que é costume, não se tornará banal mas, porque também

5 partilha do que é usado, manterá a clareza. Por conseguinte, os que censuram tal forma de linguagem e os que ridicularizam o poeta fazem-no sem razão, como Euclides o Antigo,¹⁴³ segundo o qual é fácil compor se alguém se permitir fazer alongamentos tanto quanto quiser e ele próprio fez versos satíricos nessa mesma linguagem: “vi Epícares a caminhar para

10 Maratona” e “não †misturando† o heléboro daquele homem”.¹⁴⁴

Portanto, usar, por assim dizer, ostensivamente, este modo de expressão é ridículo: é necessária uma medida moderada, e por igual, de todas as partes da elocução. Quem usar metáforas, palavras raras e outras formas de expressão de maneira inconveniente conseguirá o mesmo resultado como se quisesse atingir o ridículo.

15 Quanto é diferente usar aquilo que convém, pode observar-se nos versos épicos, introduzindo palavras correntes no seu metro: se, em vez da palavra rara, das metáforas e das outras formas, alguém aplicar

¹⁴³ O poeta referido é, provavelmente, Homero. Quanto a Euclides o Antigo, é uma figura não identificada.

¹⁴⁴ O primeiro exemplo, para ser metricamente correcto, obriga a alongamentos. Epícares não está identificado, tanto mais que era um nome corrente em Atenas. O texto do segundo apresenta uma corrupção para a qual Kassell, 1968, propõe a emenda “ἐγκεράμενος” (*enkeramenos*), na qual baseámos a nossa tradução. Quanto ao heléboro, é uma planta a que se atribuía valor terapêutico para a loucura (cf. Horácio, *Epístolas* 2.2.137 e *Arte Poética*, 300).

palavras correntes, verá que falamos verdade. Como quando Ésquilo e Eurípides compuseram o mesmo verso iâmbico, substituindo apenas uma palavra – uma palavra rara em vez de uma usada habitualmente – : um verso parece belo e o outro banal. Na verdade, Ésquilo no *Filoctetes* escreveu:

uma ferida que come as carnes do meu pé

e Eurípides, em vez de “come”, usou “devora”.¹⁴⁵

E também

*e agora, sendo pequeno, frágil e desprezível,*¹⁴⁶ 25

se alguém substituir por palavras correntes e disser

e agora, sendo baixo, fraco e feio

ou ainda

pondo no chão um assento miserável e uma mesa
[reduzida]¹⁴⁷

pondo no chão um assento grosseiro e uma mesa 30
[pequena]

e “as praias bradam”,¹⁴⁸ as praias gritam.

¹⁴⁵ Tanto o *Filoctetes* de Ésquilo como o de Eurípides não se conservam.

¹⁴⁶ *Odisseia*, IX. 515.

¹⁴⁷ *Odisseia*, XX. 259.

¹⁴⁸ *Ilíada*, XVII. 265. A forma verbal do original grego *booōsin* (βοῶσιν) é quase onomatopaica, enquanto *krazousin* (κράζουσιν) não é tão expressiva e é mais vulgar.

Além disso, Arífrades satirizava os poetas trágicos porque usavam expressões que ninguém empregaria na conversação como, por exemplo, “do palácio fora” e não “fora do palácio” e “de tu”, ou então “mas eu
1459a a ele próprio” e ainda “de Aquiles em volta” em vez de “em volta de Aquiles” e tantas outras semelhantes.¹⁴⁹ Na verdade, é porque todas estas formas não se encontram entre as expressões correntes que o poeta consegue a não-vulgaridade da elocução. Mas Arífrades ignorava isso.

É importante aplicar convenientemente cada um dos modos de expressão mencionados, tanto as pala-
5 vras compostas como as palavras raras, e ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De facto, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que per-
cepção as semelhanças.

Dentre as palavras, as compostas são mais ade-
10 quadas aos ditirambos, as raras aos versos épicos e as metáforas aos versos iâmbicos. Nos versos épicos, pode utilizar-se tudo o que foi mencionado; nos iâmbicos, porque se imita o mais possível a linguagem corrente, convêm as palavras que se usariam na língua

¹⁴⁹ Trata-se do uso de preposições em anástrofe (primeiro e último exemplos) ou uso de formas pronominais poéticas (segundo e terceiro exemplos). Não é possível a equivalência exacta em Português pelo que, por vezes, adoptámos perífrases. No terceiro exemplo, deve, eventualmente, subentender-se um verbo, já que o segundo pronome pessoal (*nin - viv*) se encontra no acusativo. Quanto a Arífrades, referido duas vezes neste parágrafo, trata-se talvez de um poeta cómico mencionado por Aristófanes, nomeadamente em *Cavaleiros* 1280 *sqq.*, *Paz* 884 e *Véspas* 1280 *sqq.*

falada.¹⁵⁰ São elas a palavra corrente, a metáfora e o ornamento.

Sobre a tragédia e sobre a imitação através da acção, parece-nos suficiente o que foi dito. 15

23 No que respeita à imitação através da narração e em verso, é necessário, como nas tragédias, construir enredos dramáticos¹⁵¹ e em volta de uma acção única e completa que tenha princípio, meio e fim, para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio, e, evidentemente, a sua estrutura não deve ser igual à das narrativas históricas, nas quais é forçoso que se faça a exposição não de uma só acção mas de um só período de tempo, de tudo o que, nesse tempo, aconteceu a uma ou a várias pessoas, cada uma das quais se liga às outras como o acaso determinou. Assim como, na mesma época, houve uma batalha naval em Salamina e um combate contra os Cartagineses na Sicília¹⁵² e não tiveram o mesmo desfecho, assim também, em tempos sucessivos, algumas vezes acontece uma coisa depois da outra de que, igualmente, não há um desfecho único. 25

No entanto, é essa a prática da quase maioria dos poetas. Por isso, como já dissemos, também aí Homero pode parecer divino,¹⁵³ comparado com os outros, já que, no seu poema, não procurou narrar a 30

¹⁵⁰ Vide *supra*, 1449a 22-28.

¹⁵¹ A epopeia já tinha sido definida em relação à tragédia em 1449b 9-17.

¹⁵² De acordo com Heródoto (7.166), as duas batalhas travaram-se no mesmo dia. Na 1ª *Ode Pítica*, também Píndaro estabelece uma relação temporal entre os dois combates.

¹⁵³ Como observa Halliwell, 1999: 117, o adjectivo *thespestios* (θεσπέσιος), que é homérico, é aqui uma "alusão intencional".

guerra toda, ainda que ela tivesse princípio e fim. O enredo teria ficado grande e difícil de abranger de um só relance ou, então, era comedido na extensão, mas complicava-a com incidentes diversos. Por consequente, pegando numa só parte, tratou de outras partes em numerosos episódios, como, por exemplo, no catálogo das naus¹⁵⁴ e em outros, com que diversificou o poema.

Os outros poetas, em contrapartida, escrevem sobre uma só personagem ou sobre um só tempo ou sobre uma só acção com muitas partes, como o poeta dos *Cantos Cíprios* e o da *Pequena Ilíada*.¹⁵⁵ É por isso que da *Ilíada* e da *Odisseia* se pode, de cada uma, fazer uma tragédia ou, quando muito, duas, mas dos *Cantos Cíprios* muitas e da *Pequena Ilíada* [[pelo menos] oito como, por exemplo, *O Julgamento das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *O Mendigo*, *As Lacedemónias*, *A Destruição de Tróia*, *Partida das Naus*, [*Sínon e As Troianas*]].¹⁵⁶

¹⁵⁴ O catálogo das naus ocupa grande parte do Canto II da *Ilíada*.

¹⁵⁵ Estas duas epopeias, bem como as demais do Ciclo Épico, perderam-se.

¹⁵⁶ Além de títulos que se ligam a estes temas, apenas se conservam, completas, as tragédias: *Filoctetes* de Sófocles e *As Troianas* de Eurípides. *O Julgamento das Armas* teria certamente a ver com o facto de, após a morte de Aquiles, as suas armas terem sido atribuídas a Ulisses e não a Ajax; Filoctetes, abandonado em Lemnos, foi, depois, trazido para Tróia porque o seu arco, herdado de Hércules, era necessário para a vitória; a presença de Neoptólemo, filho de Aquiles, em Tróia, foi considerada por um oráculo indispensável ao êxito da expedição grega; Eurípilo, aliado dos Troianos, foi morto por Neoptólemo; Ulisses entrou em Tróia, para espiar, disfarçado de mendigo; Ulisses e Diomedes foram ajudados, em Tróia, por Helena e pelas suas aias; sobre *A Destruição de Tróia*, vide *supra*, nota 103; *Partida das Naus* poderia ter a ver com Polixena, cuja morte era condição necessária à partida dos

Além disso, é preciso que a epopeia tenha as mesmas espécies que a tragédia, a saber, ou simples ou complexa ou de carácter ou de sofrimento;¹⁵⁷ e também as mesmas partes, à excepção da música e do espectáculo. Deve ter igualmente peripécias, conhecimentos e cenas de sofrimento; e ainda beleza de pensamento e de elocução. Tudo isto Homero usou em primeiro lugar e na perfeição. Assim, na verdade, compôs ele cada um dos seus poemas: a *Ilíada*, simples e de sofrimento, e a *Odisseia*, complexa (com conhecimentos ao longo de todo o poema) e de carácter. E, além disto, superou todos na elocução e no pensamento. 10 15

A epopeia difere da tragédia na extensão da composição e no metro. Quanto ao limite da extensão, baste o que já foi dito: deve ser possível abranger, de um só relance, o princípio e o fim. E isto acontecerá, se as composições forem mais curtas do que as antigas e se forem semelhantes, na duração, ao número de tragédias que são apresentadas a uma única audição.¹⁵⁸ A epopeia tem uma característica particular muito importante para aumentar a extensão, uma vez que, na tragédia, não é possível imitar muitas partes da acção que se desenrolam ao mesmo tempo, 20 25

Gregos; *Sínon* tratava certamente do cavalo de madeira; *As Troianas* mostram o sofrimento das mulheres que têm de partir, escravas dos vencedores gregos. Sobre alguns destes títulos, podem ver-se fragmentos atribuídos a Sófocles, em Radt, 1977. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. IV, Göttingen.

¹⁵⁷ Vide *supra*, 1455b 32-1456a 3, onde são enunciadas as quatro espécies de tragédia.

¹⁵⁸ Pelo menos no séc.V a.C., uma audição compreendia uma tetralogia completa (três tragédias e um drama satírico) que poderia perfazer cerca de cinco mil versos.

mas apenas a parte representada em cena pelos actores. Em contrapartida, na epopeia, por ser uma narração, é possível apresentar muitas acções realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema. Este privilégio contribui, assim, para dar grandiosidade, proporcionar uma mudança ao

30 ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos. Com efeito, a monotonia, que rapidamente sacia, faz as tragédias fracassarem.

Como resultado da experiência, o metro heróico revelou-se o apropriado.¹⁵⁹ Se alguém fizesse uma imitação narrativa em qualquer outro metro ou em vários, pareceria inadequado. É que o metro heróico

35 é o mais imponente e o mais elevado dos metros (e por isso apresenta mais palavras raras e metáforas; de facto, a imitação narrativa é superior às outras formas), enquanto os trímetros iâmbicos e os tetrâmetros trocaicos são movimentados – estes próprios da dança

1460a e aqueles da acção. Seria ainda mais absurdo se alguém os misturasse, como Querémon.¹⁶⁰ Por isso ninguém fez um poema longo em outro metro que não o heróico, mas, como dissemos, a própria natureza ensina a escolher o que lhe é conveniente.

5 Homero, sendo digno de louvor por muitos motivos, é-o em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete a ele fazer. De facto, o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação. Os outros intervêm,

¹⁵⁹ Sobre o hexâmetro, *vide supra*, nota 27.

¹⁶⁰ Em 1447b 20-23, o poema de Querémon era descrito como “uma rapsódia com mistura de todos os metros”. Sobre este autor, *vide supra*, nota 7.

eles mesmos, durante todo o poema e imitam pouco e raramente. Ele, pelo contrário, depois de fazer um breve preâmbulo, põe imediatamente em cena um homem, uma mulher ou qualquer outra personagem¹⁶¹ e nenhuma sem carácter, mas cada uma dotada de carácter próprio. 10

Realmente nas tragédias deve-se criar o maravilhoso,¹⁶² mas na epopeia é mais possível o irracional, principal fonte do maravilhoso, já que não se está a ver quem pratica a acção. Por isso, posta em cena, a perseguição a Heitor pareceria ridícula – uns parados e sem o perseguirem, e Aquiles a fazer um sinal negativo com a cabeça¹⁶³ – mas, na epopeia, isso passa despercebido. O maravilhoso dá prazer. A prova é que todos fazem narrativas acrescentando qualquer coisa de maneira a agradar. 15

Além do mais, Homero ensinou os outros poetas a dizer falsidades de maneira certa. É isto o paralogismo.¹⁶⁴ Os homens fazem este raciocínio: se isto existe, logo também existe aquilo; ou, se isto acontece, logo também acontece aquilo, ou seja, se o 20

¹⁶¹ Podia ser um deus ou uma deusa.

¹⁶² Para algumas palavras que surgem nesta caracterização da epopeia versus tragédia, adoptámos as seguintes equivalências: *thau-maston* (θαυμαστόν) – maravilhoso; *alogon* (ἄλογον) – irracional; *dunaton* (δυνατόν) – possível; *adunaton* (ἀδύνατον) – impossível; *atopon* (ἄτοπον) – absurdo.

¹⁶³ *Ilíada*, XXII.131-207. Heitor procurou fugir quando viu Aquiles aproximar-se, mas este perseguiu-o à volta das muralhas de Tróia. Aquiles abanou a cabeça, indicando assim aos Gregos que não queria que intervissem (para não diminuir a sua glória). Sobre o mesmo passo, *vide infra*, 1460b 24-26.

¹⁶⁴ Paralogismo ou falso raciocínio. *Vide supra*, 1455a 4-16 (falso raciocínio e reconhecimento).

segundo existe, também existe ou acontece o primeiro. Mas isto é falso. Por isso, se o primeiro for falso, mas de tal modo que, se existisse, o segundo teria de existir ou acontecer, é preciso acrescentar ao primeiro o segundo. Por saber que este último é verdadeiro, o nosso espírito deduz erradamente que o primeiro é como ele. Exemplo disto é a cena do Banho.¹⁶⁵

Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil; não devem compor-se enredos com partes irracionais mas, pelo contrário, não devem ter absolutamente nada de irracional e, se tiverem, que seja fora do enredo, como o facto de Édipo não saber como morreu Laio,¹⁶⁶ e não dentro da acção, como o relato dos Jogos Píticos na *Electra*¹⁶⁷ ou a personagem silenciosa que, em *Os Mísios*, chega a Mísia vinda de Tegeia.¹⁶⁸ Dizer que, dessa maneira, a história ficaria arruinada é ridículo. Por princípio, não se devem compor tais enredos ¶mas, se o poeta aproveitar um enredo desses, e o fizer parecer razoavelmente plausível, mesmo o que é absurdo pode ser admitido¶, pois

¹⁶⁵ Referência a *Odisseia*, XIX. 249-50 (*vide supra*, 1454b 30 e nota 84). O falso raciocínio de Penélope é que, se o estrangeiro descreveu correctamente as roupas de Ulisses, quando este visitou Creta, no caminho para Tróia, é porque o tinha encontrado, e por isso o resto da sua história deve ser verdadeiro. Porém, o estrangeiro podia ter apenas ouvido contar.

¹⁶⁶ *Vide supra*, 1454b 6-8 e nota 77.

¹⁶⁷ Trata-se do relato fictício do Mensageiro, na *Electra* de Sófocles, acerca da morte de Orestes nos Jogos Píticos. Estes principiam a ser celebrados só em 582 a.C., o que os coloca fora da era mítica (além de que, de início, ainda não comportavam provas desportivas).

¹⁶⁸ Referência ao silêncio de Télefo, em *Os Mísios* de Ésquilo ou de Sófocles. Depois de matar os tios em Tegeia, viajara até à Mísia, na Ásia Menor, sem falar. *Vide supra*, nota 58.

na *Odisseia* as coisas irracionais sobre o desembarque¹⁶⁹ não seriam toleráveis, como se tornaria evidente, se um mau poeta as tivesse composto: portanto, o poeta dissimula o absurdo temperando-o com outras boas qualidades. 1460b

Quanto à elocução, deve ser trabalhada, com especial cuidado, nas partes estáticas e que não têm nem caracteres nem pensamento. Em contrapartida, a elocução demasiado brilhante ensombra os caracteres e o pensamento. 5

- 25 O que respeita a problemas e soluções, quantas e quais são as suas espécies, tornar-se-á claro se o encarnarmos do modo que se segue. Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. E isto exprime-se através da elocução em que há palavras raras, metáforas e muitas modificações da linguagem:¹⁷⁰ na verdade, essa é uma concessão que fazemos aos poetas. Além disso, a ideia de correcção da política e da poética¹⁷¹ não é a mesma, nem a de outra arte e da poética. O erro da poética em si pôde ser duplo: o que diz respeito a si mesma e o que é accidental. Na verdade, se o artista 10 15

¹⁶⁹ *Odisseia*, XIII. 116 -124, onde se conta como os Feaces, que levaram Ulisses até Ítaca, o depositaram adormecido na praia.

¹⁷⁰ Estas modificações abrangem as palavras abreviadas e alongadas (*vide supra*, 1458a 1-7).

¹⁷¹ Halliwell, 1999: 127, observa que *politike* (πολιτική) era o termo usado por Aristóteles para a ética, quer na vida pública quer na particular.

escolher imitar ** e não for capaz, é um erro da arte poética em si; se não escolheu bem, mas, pelo contrário, pretendeu representar o cavalo a estender para a frente, < ao mesmo tempo >, as duas patas direitas, ou o erro tem a ver com uma ciência particular, como
20 a medicina ou outra ciência, [ou representou coisas impossíveis]. Seja qual for o caso, não é um erro da arte poética em si. Por conseguinte, devem resolver-se as críticas inerentes aos problemas partindo destes pressupostos.

Em primeiro lugar, casos que dizem respeito à arte em si: escrever coisas impossíveis é errar; mas está
25 correcto, se o objectivo próprio da arte (objectivo esse já mencionado) for alcançado, se dessa forma se conseguir que uma ou outra parte se torne mais impressionante. Exemplo disso é a perseguição de Heitor.¹⁷² Certamente que não é aceitável [errar] se for possível atingir o objectivo da mesma maneira ou de modo <não> inferior e de acordo com a respectiva arte. Se possível, não se deve errar de modo nenhum.

30 Além disso, de qual das duas origens provém o erro, do que é inerente à arte poética ou de outra coisa accidental? De facto, não saber que a fêmea do veado não tem chifres é um erro menor do que pintá-la de forma nada semelhante. Além disso, se a censura é por não ter representado a verdade como é mas <como> deveria ser, pode resolver-se o problema como Sófocles, que disse que ele representava os homens como deviam ser e Eurípides como eles
35 eram. E fica resolvida esta questão.

¹⁷² Sobre este famoso passo da *Illada* XXII. 131-207, *vide supra*, 1460a 15 e nota 163.

Se não servir nenhuma das duas soluções, pode invocar-se o que as pessoas dizem, como, por exemplo, as histórias tradicionais sobre os deuses: provavelmente não contam nem melhor nem de acordo com a verdade, mas talvez como era para Xenófanes;¹⁷³ 1461a seja como for, realmente, é o que dizem. E há coisas representadas de um modo talvez não superior à realidade mas como eram outrora, por exemplo, as que dizem respeito a armas: “as suas lanças muito direitas sobre as conteiras”,¹⁷⁴ pois assim era costume então, como ainda hoje é, entre os Ilírios.

Não deve julgar-se se alguém diz ou faz alguma 5 coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mau, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou por que motivo: se, por exemplo, é para conseguir um bem maior ou para evitar um mal maior.

Outras questões devem ser resolvidas considerando a elocução, por exemplo com a palavra rara em 10 “primeiro as mulas”. É que talvez o poeta não qui-

¹⁷³ Xenófanes de Cólofon (c.570-475 a.C.), filósofo pré-socrático que se notabilizou em especial pelo seu pensamento religioso, quer criticando o antropomorfismo (fr. 14 Diels-Kranz), quer formulando a noção de relativismo da crença (fr. 15 e 16 Diels-Kranz), quer prenunciando o monoteísmo (fr. 23-26 Diels-Kranz). Não é certo que a negação da possibilidade de conhecimento por parte do Homem, nesta ou noutras matérias (fr. 34 Diels-Kranz), seja aqui visada, como supõe, entre outros, Lucas, 1968: 238-239. Sobre esta última questão, veja-se Schäfer, C., 1996. *Xenophanes von Kolophon*. Stuttgart: 114-128, e Leshner, J.H., 1992. *Xenophanes of Colophon. Fragments*. Toronto: 166-169.

¹⁷⁴ Quando Ulisses foi acordar Diomedes, encontrou-o a dormir entre os seus companheiros, com as lanças em pé, cravadas no chão (*Ilíada*, X. 152).

sesse referir-se a mulas, mas a sentinelas.¹⁷⁵ E, ao falar de Dólón, “que tinha francamente mau aspecto,” não quer dizer com corpo disforme, mas com cara feia, já que os Cretenses usam “com bom aspecto” para designar quem tem um rosto formoso.¹⁷⁶ E ainda “faz
15 uma mistura mais forte do vinho” não é mais forte como para os ébrios, mas mais rápida.¹⁷⁷

Através da metáfora entende-se, por exemplo, “todos os deuses e homens dormiram toda a noite”. E, no mesmo passo, acrescenta-se “ora, quando ele fixou os olhos sobre a planície troiana, logo o som de
20 flautas e siringes...” É que, através da metáfora, diz-se “todos” em vez de “muitos”, já que “tudo” é uma forma de ‘muito’.¹⁷⁸ E ainda metaforicamente diz-se “a única que não participa”, entendendo-se por único aquilo que é mais conhecido.¹⁷⁹

¹⁷⁵ *Ilíada*, I. 50. Quando Apolo castigou os Gregos por terem afrontado o seu sacerdote, deitou por terra primeiro “mulas e cães”. A razão de serem atingidos, em primeiro lugar, os animais discutia-se já na Antiguidade, mas os comentadores modernos encontram aqui factos cientificamente demonstráveis. Veja-se, a este propósito, Latacz, J. (ed.). 2000. *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, I, 2. München: 45, com bibliografia. Neste passo, Aristóteles sugere uma possível confusão entre *oureas* (οὐρηας – “mulas”), e *ourous* (οὐρους – “sentinelas”).

¹⁷⁶ *Ilíada*, X. 316.

¹⁷⁷ *Ilíada*, IX. 203. Os Gregos tinham por hábito beber o vinho, que era demasiado forte, diluído com água em proporções variáveis.

¹⁷⁸ O primeiro verso é parcialmente de *Ilíada* II.1-2 e de X. 2. O segundo verso é de *Ilíada* X. 11 e, parcialmente, 13. Estas citações de memória eram frequentes e, por vezes, alteravam o texto, tal como sucede em Platão e no próprio Aristóteles (e.g. *Retórica* I. 1370b 5-6, ao referir versos da *Odisseia* XV. 400-401).

¹⁷⁹ *Ilíada*, XVIII. 489 = *Odisseia*, V. 275. No que respeita às observações feitas a este passo por críticos antigos, vide Lucas, 1968: 242. Quanto aos modernos, vide Edwards, M.W., 1991. *The Iliad. A Com-*

Também se pode solucionar através da acentuação, tal como fez Hípias de Tasos em “concedemos que alcancem glória” e “parte do qual apodrece com a chuva”.¹⁸⁰

Outros casos resolvem-se pela divisão¹⁸¹ como, por exemplo, em Empédocles: “rapidamente coisas que antes tinham aprendido a ser imortais tornaram-se mortais e as que se encontravam separadas anteriormente estavam misturadas”.¹⁸² Outros também

mentary. vol.V. Cambridge: 212-213 (com bibliografia) e Hainsworth, J.B., 1988. *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol.I. Oxford: 278. O caso das estrelas circumpolares deu origem a uma explicação mítica: Zeus, para livrar a ninfa Calisto dos ciúmes de Hera, transformou-a na constelação da Ursa Menor. Recorde-se a este propósito que, ao descrever a entrada no hemisfério Sul, o Gama alude ao facto de terem desaparecido as constelações circumpolares (*Lusíadas* V.15).

¹⁸⁰ Hípias de Tasos talvez seja a vítima dos Trinta mencionada por Lísias, 13.54. A primeira citação é de *Ilada* II. 15, que Aristóteles conhecia numa versão que não é a que temos hoje. A acentuação da forma, que pertence ao verbo *didomi* (δίδομι - “conceder”), pode permitir que ela assumia valor imperativo, significando que Zeus mandou o Sonho conceder a vitória aos Gregos, libertando assim de preocupações os que não aceitavam que o deus supremo mentisse. Um tratamento mais completo do problema é dado por Aristóteles em *Refutações Sofísticas* 166b 1. Quanto à segunda citação (*Ilada*, XXIII. 328), Nestor refere-se ao ponto onde os carros davam a volta na corrida. Neste caso, a mudança de acento e de espírito dá à frase a forma negativa (“parte do qual não apodrece com a chuva”). De igual modo, a explicação deste passo é dada por Aristóteles nas *Refutações Sofísticas* 166b 1.

¹⁸¹ Por divisão entende-se divisão das palavras e pontuação.

¹⁸² Sobre Empédocles, *vide supra*, nota 6. Trata-se aqui do fr.35, 14-15 Diels-Kranz cujo texto é incerto. A citação não tem pontuação e por isso também não a pomos. Conforme se coloca uma vírgula antes ou depois de “anteriormente”, o sentido altera-se. A discussão da doutrina pode ver-se em Kirk-Raven-Schofield. 1988. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: 296-298 (trad. port: Lisboa⁴ 1983).

pela ambiguidade: “a maior parte da noite passou”.¹⁸³ Na verdade, é ambíguo dizer a maior parte. Outros, ainda, explicam-se pelo uso da língua. Assim como ao vinho com mistura chamam vinho, assim também o poeta diz “grevas de estanho recém-forjado”. Tal como se chama bronzistas aos que trabalham o ferro, também se diz que Ganimedes serve vinho a Zeus, embora os deuses não bebam vinho.¹⁸⁴ Mas este caso seria <também> explicado através da metáfora.

Quando uma palavra parece ter sentidos contraditórios, é preciso examinar quantos sentidos pode ter na frase em questão, como, por exemplo, em “ái se deteve a lança de bronze”: de quantas maneiras pode entender-se “ái se deteve”, de um modo ou de outro, como cada um melhor entender.¹⁸⁵ Se interpretarmos assim, procedemos ao invés do que diz Gláucon,¹⁸⁶ a saber, que alguns fazem uma suposição irracional e, opondo-se ao que eles próprios raciocinaram, condenam o que lhes parece que foi dito, se o poeta tiver opinião contrária à sua. Isto aconteceu no caso de Icário. Com efeito, as pessoas supõem que ele

¹⁸³ *Ilíada* X. 251-253. A ambiguidade reside em *pleon* (πλέων) que pode significar “mais do que” ou “a maior parte de”.

¹⁸⁴ Exemplos de *Ilíada* XXI. 592 (as grevas são de cobre e de estanho e não só de estanho) e ainda XX. 232-235 (Ganimedes como escansão de Zeus, que só bebe néctar).

¹⁸⁵ *Ilíada* XX. 268-272. Note-se que as duas melhores edições modernas da *Ilíada* (West, M.L., 2002. Teubner. Stuttgart e H. van Thiel, 1966. Hildesheim) atetizam os versos 269-273. Edwards, M.W., 1991. *The Iliad. A Commentary*, vol. V. Cambridge: 323 discute as diversas teorias acerca deste passo, mas mantém a dúvida quanto à autenticidade. De qualquer modo, Aristóteles não apresenta solução.

¹⁸⁶ Este Gláucon poderá ser o autor referido por Platão (*Ion* 530d).

é Lacedemónio, portanto, consideram absurdo que 5
Telémaco não o tivesse encontrado ao chegar à Lace-
demónia. Mas talvez seja como contam os Cefalénios:
dizem eles que Ulisses casou com alguém do seu povo
e que era Icádio e não Icário. †É provável† que o pro-
blema derive deste erro.¹⁸⁷

De uma forma geral, o impossível deve justifi-
car-se em relação ou ao objectivo da poesia ou ao que 10
é melhor ou à opinião comum. No que respeita à
poesia, mais vale o impossível convincente do que o
possível que não convence ** serem tal como
Zêuxis¹⁸⁸ pintava, mas melhor: realmente, a arte deve
superar o modelo. O irracional deve ser justificado
por aquilo que as pessoas dizem e ainda porque, às
vezes, não é irracional. Com efeito, é verosímil que 15
possa acontecer alguma coisa contra a verosimilhança.

Quanto às expressões contraditórias, devem ser
examinadas como nas refutações dialécticas: se é a
mesma coisa, no mesmo sentido e do mesmo modo,
e de tal forma que o poeta vai contra o que ele pró-
prio diz ou o que um homem sensato supõe que ele
quer dizer. Por outro lado, é justa a censura quer ao
irracional quer à perversidade, quando, sem ser neces-
sário, se recorre ao irracional, como Eurípides em 20
relação a Egeu, ou se usa a perversidade, como a de
Menelau no *Orestes*.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Na *Odisseia*, a figura de Icário apenas é referida como sendo o pai de Penélope (I. 276, 329).

¹⁸⁸ Sobre Zêuxis, *vide supra*, 1450a 27-28 e nota 36.

¹⁸⁹ A referência a Egeu deve ser, não à peça de Eurípides com esse nome, mas à sua *Medeia*, onde a discutida passagem por Corinto do rei de Atenas garante refúgio à protagonista, depois de ter executado o plano de matar os filhos (*vide supra*, nota 65). Quanto a Menelau, *vide supra*, 1454a 29 e nota 72.

Por conseguinte, as censuras provêm de cinco espécies: coisas impossíveis ou irracionais, ou impróprias ou contraditórias ou contrárias ao que é correcto em relação à arte. E as soluções devem ser examinadas a partir do que foi enunciado. E são doze.¹⁹⁰

Poderia perguntar-se qual das duas é melhor, a imitação épica ou a trágica. De facto, se a forma menos vulgar é a melhor, e essa é sempre a que se dirige aos melhores espectadores, é por demais evidente que a que imita todas as coisas é extremamente vulgar. É, na verdade, por pensar que eles não percebem se o próprio actor não acrescentar alguma coisa, que fazem muitos movimentos, como os maus flautistas que rodopiam, se tiverem de imitar o lançamento do disco, e arrastam o corifeu, se tocarem o *Cila*.¹⁹¹ E realmente a tragédia é assim, da mesma forma que os primeiros actores criticavam os seus sucessores: Minisco chamava a Calípides macaco, porque ele era muito exagerado, e igual opinião havia também sobre Píndaro.¹⁹² Estes actores estão, em relação aos mais velhos, como toda a arte trágica está em relação à epopeia. Na verdade, dizem que a epopeia é para espec-

¹⁹⁰ "As tentativas para que este número faça sentido têm sido inconcludentes", como nota Halliwell, 1999:136, com uma concisão exemplar.

¹⁹¹ *Vide supra*, 1448a 15 e 1454a 31, com as respectivas notas 12 e 73.

¹⁹² A *Vita Aeschyli* refere que Minisco foi utilizado como segundo actor por Ésquilo. Tanto esse como Calípides figuram como vencedores em inscrições referentes a concursos trágicos (cf. Pickard-Cambridge, 1988: 107-119). O terceiro nome que aqui figura, o de Píndaro, é desconhecido. Quanto ao valor documental deste passo, *vide* Walcot, P., 1976. *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff: 44.

tadores distintos, <que> dispensam completamente os gestos, e a tragédia para espectadores vulgares. Portanto, se é vulgar, é evidente que será inferior.

Mas, em primeiro lugar, a acusação é feita não à arte do poeta mas do actor, uma vez que também um rapsodo, como [é] Sosítrato, pode exagerar nos gestos, bem como quem canta em concurso, como fazia Mnasiteu de Oponte. Em segundo lugar, nem todo o movimento é reprovável, como nem toda a dança, mas apenas o dos maus actores, o que precisamente se censurava a Calípedes¹⁹³ e se censura ainda agora a outros, na medida em que imitam mulheres de baixa condição. 5 10

Além disso, a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento, produz o seu efeito próprio: de facto, a sua qualidade é visível através da leitura. Realmente, se é superior em outras coisas, dessa nem sequer precisa.¹⁹⁴ E depois, é melhor porque tem tudo que a epopeia tem (já que até pode usar o mesmo metro)¹⁹⁵ e tem ainda um elemento que não é de menos importância, como a música [e o espectáculo], através dos quais se produzem os mais vivos prazeres.¹⁹⁶ Por conseguinte, tem vivacidade 15

¹⁹³ Sobre Calípedes, *vide supra*, 1461b 35 e nota 192. Quanto a Sosítrato e a Mnasiteu de Oponte, são artistas desconhecidos.

¹⁹⁴ Esta afirmação é obscura e tem tido diferentes interpretações. A tragédia pode atingir o seu efeito, apenas através da leitura (*vide supra*, 1450b16-20 e 1453b 4).

¹⁹⁵ Quanto às tragédias conservadas, o hexâmetro só se encontra em Sófocles, *As Traquínias* 1010-1022, e em Eurípides, *As Suplicantes* 271-274 e 282-285, a que pode acrescentar-se o prólogo de *Andrômaca*, em dísticos elegíacos.

¹⁹⁶ O embelezamento proporcionado pelo espectáculo tinha sido qualificado como estranho à arte em 1450b 15-20. O aparato crítico da edição que seguimos regista o facto de Spengel ter atetizado esta referência.

1462b tanto na leitura como nas representações. E também realiza o objectivo da imitação numa extensão menor (com efeito, o que é mais concentrado agrada mais do que o que é diluído em muito tempo; e dou o exemplo de alguém que, eventualmente, pusesse o *Édipo* de Sófocles em tantos versos quantos os que a *Ilíada* tem).

5 Mais ainda, a imitação dos poetas épicos tem menos unidade (a prova é que, de qualquer imitação épica, podem nascer várias tragédias) e, portanto, se porventura eles compuserem um enredo único, ou parecerá frouxo, por ser exposto de forma concisa, ou diluído, porque segue a extensão do metro épico. Refiro-me ao caso de ser composto de várias acções,¹⁹⁷ tal como a *Ilíada* tem muitas partes deste género, e a *Odisseia* <cujas> partes têm também, por si mesmas,
10 uma extensão própria. E, sem dúvida, estes poemas foram compostos o melhor possível e também o mais possível como imitação de uma única acção. Por conseguinte, se a tragédia se distingue em todas estas coisas e ainda no efeito próprio da arte (pois estas imitações devem produzir não um prazer qualquer mas o que já foi referido¹⁹⁸), é evidentemente superior, uma
15 vez que atinge o seu objectivo melhor do que a epopeia.

Portanto, sobre a tragédia e a epopeia, quer sobre elas em si, quer sobre as suas espécies e partes, quantas são e em que diferem, quais as causas de serem boas ou não e sobre os problemas e soluções, disse o suficiente. * * *

¹⁹⁷ Também aqui é difícil conciliar esta teoria com a de 1459b 2.

¹⁹⁸ Vide *supra*, 1453b 10-13.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

a) Edições, traduções e comentários

- Butcher, S. H. reimpr. 1951. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York
- Bywater, B. I. 1909. *Aristotle on the Art of Poetry*. Oxford
- Dupont-Roc, R. et Lallot, J. 1980. *Aristote. La Poétique*. Paris
- Gallavotti, C. 1974. *Aristotele. Dell'Arte Poetica*. Milano
- Halliwell, St. reimpr. 1999. *Aristotle Poetics: Longinus on the Sublime. Demetrius on Style*. Cambridge, Mass.
- Hardy, J. reimpr. 1979. *Aristote. Poétique*. Paris
- Hubbard, M. 1972. "Aristotle. Poetics" in: Russel, A. and Winterbottom, M. (eds.). *Ancient Literary Criticism*. Oxford
- Hutton, J. 1982. *Aristotle. Poetics*. New York
- Kassel, R. reimpr. 1968. *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. Oxford
- López-Eire, A. 2002. *Poética. Aristóteles*. Madrid
- Lucas, D. W. 1968. *Aristotle. Poetics*. Oxford
- Rostagni, A. 1945. *Aristotele. Poetica*. Torino

b) Estudos

- Barnes, J. reimpr. 1995. "Rhetoric and Poetics" in: Barnes, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: 259-283
- Belfiore, E. 1992. *Tragic Pleasure. Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton
- Blundell, M. W. 1992. "Ethos and Dianoia Reconsidered" in: Rorty, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 155-175
- Bremer, J. M. 1969. *Hamartia*. Amsterdam
- Burkert, W. 1977. *Geschichte der griechischen Religion*. Stuttgart. (trad. port. 1993. Lisboa)

- Campbell, J. S. 2002. "The innocence of the protagonist: contradiction in *Poetics* 13 and 14?" *Athenaeum* 90: 534-538
- Digel, J. 1971. "Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie" in: Jens, W. (ed.). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: 347-367
- Easterling, P. E. 1997. "Form and Performance" in: Easterling P.E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: 151-177
- Else, F. 1957. *Aristotle's Poetics: the Argument*. Cambridge, Mass.
- Flashar, H. 1997. "Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie" in Flashar, H. (ed.). *Tragödie. Idee und Transformationen*. Stuttgart-Leipzig: 50-64
- Ford, A. 2004. "Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Poetics*" in: Murray, P. and Wilson, P. (eds.), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*. Oxford: 309-336
- Glucker, J. 2000. "Aeschylus and the third actor –some early discussions", *Classica et Mediaevalia* 51: 29-50
- Golden, L. 1992. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta
- Goldschmidt, V. 1982. *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. Commentaire sur le Quatrième Livre de la *Physique* (10-14) et sur la *Poétique*. Paris
- Halliwell, St. 1986. *Aristotle's Poetics*. London
- , 1989. "Aristotle's *Poetics*" in: Kennedy, G. A. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: 149-183
- , 1992a. "Pleasure, Understanding and Emotion in Aristotle's *Poetics*" in: Rorty, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 241-260
- , 1992b. "Epilogue: The *Poetics* and its Interpreters" in: Rorty, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 409-424
- Hoessly, F. 2001. *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren*. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum. Göttingen
- Holzhausen, J. 2000. *Paidela oder Paidia*. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie. Stuttgart
- Janko, R. 1984. *Aristotle on Comedy*. Towards a Reconstruction of *Poetics* II. London
- , 1992. "From Catharsis to the Aristotelean Mean" in: Rorty, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 341-358
- Joerden, Kl. 1971. "Zur Bedeutung des Aussen und Hinterszenischen" in: Jens, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: 360-414

- Jones, J. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy*. London
- Kloss, G. 2003. "Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der Aristotelischen Poetik", *Rheinisches Museum*. 146: 160-183.
- Lear, J. 1992. "Katharsis" in: Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 315-340
- Lesky, A. 1972. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen (trad. ing. Ann Harbor, 1983)
- López-Eire, A. 1992. "Aristotle über die Sprache des Dramas", *Drama* 1: 74-84
- Luserke, M. (ed.) 1991. *Die Aristotelische Katharsis*. Hildesheim
- Melchinger, S. 1974. *Das Theater der Tragödie, Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: 221-224
- Nickau, K. 2003. "Einiges oder eines. Zu Stoff und Struktur der Dichtung in Aristoteles. Poetik c. 8, 1451a 25", *Rheinisches Museum*. 146: 138-159
- Nussbaum, M. C. 1992. "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity" in: Rorty, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 261-290
- Nuttall, A. D. reimpr. 2000. *Why Does Tragedy Give Pleasure?* Oxford
- Pickard-Cambridge A. 1966. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford
- , 1988. *The Dramatic Festivals of Athens* (2nd. ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis with new supplement). Oxford
- Pöhlmann, E. 2001. "Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jh", *Wiener Studien* 114: 31-46
- Rorty, A. O. (ed.) 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton
- Saïd, S. 1978. *La Faute Tragique*. Paris
- Schadewaldt, W. 1955. "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", *Hermes* 83: 129-171 = 1970. *Hellas und Hesperien*, Vol. I, Zürich: 194-236
- Sherman, N. 1992. "Hamartia and Virtue" in: Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 177-196
- Schmitt, Arbogast 1997. "Wesenszüge der griechischen Tragödie: Schicksal, Schuld, Tragic" in: Flashar, H. (ed.). *Tragödie. Idee und Transformationen*. Stuttgart - Leipzig: 5-49
- Silk, M. S. 2000. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford
- Stinton, T. C. W. 1975. "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Classical Quarterly* 25: 221-254
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: 452-455

- , 1997. "The pictorial record" in: Easterling, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: 69-90
- Woodruff, P. 1992. "Aristotle on Mimesis" in: Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: 73-95
- Zimmermann, B. 1992. *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. Göttingen

ÍNDICE DE NOMES ANTIGOS

Da paginação de Bekker
indicam-se apenas os dois últimos algarismos:
ex: 56a 18 em vez de 1456a 18

- Ágaton, 51b 21, 56a 18, 24, 30;
- *Anteu*, 51b 21
Ájax (peças sobre), 56a 1
Alcibíades, 51b 11
Alcínoo, 55a 2
Alcméon (mito de)
53a 20, 53b 24;
vide etiam Astidamante.
Anfiarau, *vide* Carcino
Anteu, vide Ágaton
Antígona, vide Sófocles
Aquiles, 54b 14, 59a 1;
- *Peleidou* (filho de Peleu), 58a
4
Ares, 57b 21, 22
Argos, 52a 8
Arífrades, 58b 31
Aristófanes, 48a 27
Astidamante, 53b 33;
- *Alcméon*, 53b 33
Atenas, 49b 7
Atenienses, 48a 36, 48b 1

Calípides, 61b 35, 62a 9
Cantos Cíprios, 59b 2, 4
Carcino, 54b 23, 55a 26;
- *Anfiarau*, 55a 27
- *Tiestes*, 54b 23
Cartagineses, 59a 26
Cefalénios, 61b 6
Centauro, vide Querémon
Ciclopes, 48a 15;
vide etiam Filóxeno, Timóteo
Cila, vide Timóteo
Cíprios, vide Diceógenes
Cípriotas, 57b 6
Cleofonte, 48a 12, 58a 20
Cléon, 57a 28
Clitemnestra, 53b 23
Cofóras, vide Ésquilo
Crates, 49b 7
Creonte, 54a 1
Cresfontes, vide Eurípides
Cretenses, 61a 14

Dânao, 52a 28
Deíllada, vide Nicócares
Destrução de Tróia, 56a 16, 59b 6
Diálogos Socráticos, *vide* Socrá-
ticos
Diceógenes, 55a 1;
Cíprios, 55a 1

- Dionísio, 48a 6
 Diónisos, 57b 21, 22
 Dólon, 61a 12
 Dórios, 48a 30
- Édipo (mito de), 53a 11, 20;
vide etiam Sófocles. *Rei Édipo*
- Egeu, 61b 21
 Egisto, 53a 37
Electra, *vide* Sófocles
 Empédocles, 47b 18, 57b 24, 58a
 5, 61a 24
 Epícares, 58b 9
 Epicarmo, 48a 33, 49b 6
 Erífila, 53b 24
 Ésquilo, 49a 16, 56a 17, 58b 20,
 22
 – *Cófforas*, 55a 4
 – *Filoctetes*, 58b 22
 – (?) *Fineidas*, 55a 10
 – (?) *Fórcides*, 56a 2
 – (?) *Mísios*, 60a 32
 – *Níobe*, 56a 17
 – (?) *Prometeu*, 56a 2
- Esténelo, 58a 21
 Euclides o Antigo, 58b 7
 Eurípides, 53a 24, 29, 53b 28,
 55b 9, 56a 17, 27, 58b 20, 60b
 34, 61b 20
 – *Cresfontes*, 54a 5
 – *Filoctetes*, 58b 25
 – *Ifigénia em Áulide*, 54a 32
 – *Ifigénia entre os Tauros*, 52b 6,
 7, 54a 7, 54b 31–32, 55a 18,
 55b 3, 14
 – *Medeia*, 53b 29, 54b 1, (?)
 61b 20
 – *Melanipe*, 54a 31
 – *Orestes*, 54a 29, 61b 21
 – (?) *Pelev*, 56a 2
- *Troianas*, 59b 7
 Eurípilo, *vide* Sófocles
- Filoctetes*, 59b 5
vide etiam Ésquilo, Eurípides
 Filóxeno, 48a 15
 – Ciclopes (sobre os), 48a 15
- Fineidas*
vide Ésquilo, Sófocles
Fórcides, *vide* Ésquilo
 Fórmis, 49b 6
Ftía (As Mulheres de), *vide* Sófocles
- Ganimedes, 61a 30
 Gláucon, 61b 1
- Hegémon, 48a 12
 Heitor, 60a 15, 60b 26
 Hele, 54a 8
 Hémon, 54a 2
Heracleida, 51a 20
 Héracles, 51a 22
 Hermokaikoxanthos, 57a 35
 Heródoto, 51b 2
 Hípias de Tasos, 61a 22
 Homero, 47b 18, 48a 11, 22, 26,
 48b 28, 29, 34, 51a 23, 54b
 15, 59a 31, 59b 12, 60a 5, 19.
 – *Illada*, 48b 38, 51a 29, 54b
 2, 56a 13, 56b 1, 57a 29,
 57b 11, 58a 7, 58b 31, 59a
 31, 59b 3, 14, 60a 15, 60b
 26, 62b 3, 8.
 – *Margites*, 48b 30, 38.
 – *Odisseia*, 49a 1, 51a 24, 53a
 32, 54b 26, 30, 55a 2,
 55b 17, 58b 25, 29, 59b 3,
 15, 60a 26, 35, 61b 5, 62b 9.
- Icádio, 61b 8

- Icário, 61b 4, 8
 Ifigénia, *vide* Eurípides e Poliido
Ilíada, *vide* Homero e *Pequena Ilíada*
 Ílion, 56a 16, 59b 6
 Ilírios, 61a 4
 Ixião (peças sobre), 56a 1

Julgamento das Armas, 59b 5

 Lacedemónia, 61b 6
Lacedemónias, *vide* Sófocles
 Lacedemónio, 61b 4
 Laio, 60a 30
Linceu, *vide* Teodectes

 Magnes, 48a 34
 Maratona, 58b 9
Margites, *vide* Homero
 Massalíotas, 57a 35
Medeia, *vide* Eurípides
 Megarenses, 48a 31
Melanipe, *vide* Eurípides
 Meleagro, 53a 20
Mendigo, 59b 6
 Menelau, 54a 29, 61b 21
 Mérope, 54a 5
 Mínisco, 61b 34
 Mísia, 60a 32
Mísios, *vide* Ésquilo, Sófocles
 Mítis, 52a 8,9
 Mnasiteu de Oponte, 62a 7

Neoptólemo, 59b 6
 Nicócares, 48a 13
 Deíllada, 48a 13
Níobe, *vide* Ésquilo

Odisseia, *vide* Homero
 Orestes, 53a 20, 37, 53b 24
 vide etiam Ésquilo, *Coéforas*;
 Eurípides, *Ifigénia entre os*
 Tauros e Orestes, e Poliido, (?)
 Ifigénia

 Parnaso, 51a 26
Partida das Naus, 59b 7
 Páuson, 48a 6
Peleu, *vide* Eurípides, Sófocles
 – *Peleidou* (filho de Peleu), *vide*
 Aquiles
 Peloponeso, 48a 35
Pequena Ilíada, 59b 2, 4–5
 Píndaro, 61b 35
 Píticos (Jogos), 60a 31
 Polignoto, 48a 5, 50a 27
 Poliido, 55a 6, 55b 10
 – (?) *Ifigénia*, 55a 7, 55b 10
 Poséidon, 55b 18
Prometeu, *vide* Ésquilo
 Protágoras, 56b 15

Querémon, 47b 21, 60a 2
 – *Centauro*, 47b 21
 Quiónides, 48a 34

 Salamina, 59a 25
 Sicília, 48a 32, 49b 7, 59a 26
Sínon, *vide* Sófocles
 Sísifo, 56a 22
 Socráticos (diálogos), 47b 11
 Sófocles, 48a 26, 49a 19, 53b 31,
 54b 8, 55a 18, 56a 27, 60b 33,
 62b 3
 – *Antígona*, 54a 1
 – *Electra*, 60a 31
 – (?) *Eurípilo*, 59b 6
 – (?) *Fineidas*, 55a 10
 – (?) *As Lacedemónias*, 59b 6
 – (?) *Mísios*, 60a 32
 – (?) *As Mulheres de Ftia*, 56a 1

- (?) *Pelev*, 56a 2
- *Rei Édipo*, 52a 24,25, 33, 53b
- 7, 31, 54b 8, 36, 55a 18, 56a 27, 60a 30, 62b 2
- (?) *Sínon*, 59b 7
- *Tereu*, 54b 36
- *Tiro*, 54b 25
- (?) *Ulisses Ferido*, 53b 34
- Sófron*, 47b 10
- Sosístrato*, 62a 7

- Tegeia*, 60a 32
- Télefo*, 53a 21
- Telégono*, 53b 33
- Telémaco*, 61b 5
- Teodectes*, 55a 9, 55b 29
 - *Linceu*, (?) 52a 27, 55b 29
 - *Tideu*, 55a 9
- Teodoro*, 57a 13
- Tereu*, *vide* Sófocles
- Terra* (filhos da), 54b 22

- Têseida*, 51a 20
- Tideu*, *vide* Teodectes
- Tiestes*, 53a 11, 21
 - vide etiam* Carcino
- Timóteo*, 48a 15
 - *Ciclopes* (sobre os), 48a 15;
 - *Cila*, 54a 31, 61b 32
- Tiro*, *vide* Sófocles
- Troianas*, *vide* Eurípides

- Ulisses*, 54a 30, 54b 26, 55b 17-23, 57b 11, 61b 7
 - vide etiam* Homero, *Odisseia*
- Ulisses, o Falso Mensageiro*, 55a 13
- Ulisses Ferido*, *vide* Sófocles

- Xenarco*, 47b 10
- Xenófanes*, 61a 1

- Zeus*, 61a 30
- Zêuxis*, 50a 27, 28, 61b 12

ÍNDICE IDEOGRÁFICO SELECTO

Da paginação de Bekker
indicam-se apenas os dois últimos algarismos:
ex: 56a 18 em vez de 1456a 18

- Absurdo**, 60a 1, 35 – 60b 2, 61b 5
- acção**
47a 28, 48b 25, 49b 24,36
50a 1,2, 4, 16,18, 20, 22,24,
50b 3, 24, 51a 18,19, 28,31,
51b 29,33, 52a 2, 13,14, 37
52b 1,11, 53b 16, 27, 54a 18,
59a 15, 19, 22, 59b 1, 24, 60a 1,
62b 8,11
- acentuação**, 61a 22
- acontecimentos**
50a 5, 15, 22, 32,37, 50b 22,
51a 33, 51b 22, 52a 22, 29,
53b 2, 5, 13, 54a 14, 34, 54b 6,
55a 17, 25, 56a 20, 56b 2,
59b 27
- actores**, 49a 16–18, 49b 5, 50b 19,
51b 37, 56a 26, 56b 10,
61b 30– 62a 11
- agon**, *vide* concurso dramático
- ambiguidade**, ambíguo, 61a 25, 26
- anagnórise**, *vide* reconhecimento
- anagnorisis**, **anagnorismos**,
vide reconhecimento
- anapesto**, *vide* metro
- animal**, 48b 7, 50b 34, 38,
51a 3,4, 59a 20
- argumento**, **enredo (logos)**, 55a 34,
55b 17, 60a 27;
– história, 49b 8;
vide etiam enredo, história (**mythos**)
- arte (techne)**, 47a 20, 21, 47b 29,
51a 7, 24, 53b 8, 54a 10, 54b 20,28, 60b-14,15,23 28,30,
61b 24, 62a 1, 62b 12;
– poética, 47a 8, 48b 4, 50b 17,
20, 53a 22, 54b 16, 55a 33,
56b 14,18, 60b 8, 14,15, 17,
21–35
– política, 50b 6,7, 60b 14;
– retórica, 50b 6, 8, 56a 35;
vide etiam ciência
- articulador**, 56b 21, 57a 6–10
- Barbarismo**, 58a 24,26,31
- benevolência**, 52b 38

- Canto, 47b 25, 49b 29, 31
 50a 14
 capacidade, 51b 38
 carácter (**ethos**), 47a 28, 48a 2,3,
 49b 38, 50a 2 – 39, 50b 8, 10,
 54a 16 – 54b 18, 60a 11, 56a
 1,
 59b 9,15, 60a 11, 60b 3,5;
vide etiam epopeia, tragédia
 cena, 52b 12, 18, 53a 27, 55a 28,
 59b 25, 60a 9,15, 62a 18
 cenografia, 49a 18
 ciência (**techné**), 60b 19–20
 cítara (música de), 47a 15, 24,
 48a 10
 combinação, 49b 35, 58a 28
 comédia, 47a 14, 47b 27, 48a 17,
 48a 30, 31, 37, 48b 36, 38,49a
 2,4, 49a 10, 49a 32 – 49b 9,
 22, 51b 12, 53a 36;
 – origem e desenvolvimento,
vide imitação
 compaixão (**eleos**) 49b 27, 52a 3,
 38, 52b 32,36, 53a 1–6, 53b
 1–54a 15, 54a 37, 54b 1, 55a
 22, 56a 8, 12, 18, 56b 1,3,
 59a 33
 compor, 47b 14, 21, 48a 13, 22,
 48b 27, 36, 49b 6,8, 50a 35,
 51a
 21, 25, 32, 51b 15,30–38,52b
 28,
 53a 35, 53b 28, 29, 55b
 10,56a
 11, 58a 24, 58b 8, 19, 22, 59a
 18, 32, 37, 59b 14, 27, 60a 3,
 34, 61a 28, 62b 6,10
 composição, 52b 31, 32, 53a 3,
 31,
 59b 17, 60a 3
 concurso dramático (**agon**)
 50b 18, 51a 6, 8, 51b 37,
 53a 27, 56a 18
 conjunção, 56b 21, 38
 convincente, 51b 16–17, 55a 30,
 60a 27, 61b 11,12
 coro (**choros**), 49a 17, 49b 1,
 52b
 16, 19, 21–25, 56a 25, 28–30
 Desenlace (**lysis**), *vide* enredo
 desfecho (**telos**), 59a 27, 29
desis, *vide* nó
deus ex machina, 54b 1,2
dianoia, *vide* pensamento
 ditirambo, ditirâmica (poesia),
 47a 14, 47b 26, 48a 14,
 49a 11, 59a 9
 drama, 48a 28, 48b 1, 35, 37,53b
 32, 54b 3, 55b 15, 56a 15, 59
 18,19, 60a 31
Efeito, 47a 9, 25,50b 18,62b 13
eidos, *vide* espécie, forma
 elegia, 47b 12
 elegíaco, *vide* poeta
eleos, *vide* compaixão
 elevado, virtuoso
 48a 2, 27, 49b 10, 24
 elocução, 49a 19, 49b 33,34,
 50a 9,14, 29,36, 50b 13, 52b
 23,
 55a 22, 56b 8,9, 20 – 57a 30,
 58a 18, 58b 9, 59a 3, 59b 12,
 16, 60b 3,5, 11, 12, 61a 10;
 – clareza e não-banalidade
 58a 18 – 59a 16;
 60b 3,11, 61a 10, 27;
 – diálogo, 49a 23;
 – elementos, *vide*

- articulador, conjunção,
flexão, fonema, frase,
nome, sílaba, verbo
- embelezada (linguagem), 49b 25,
28, 29, 50b16-17
- emoções (**pathe, pathernata**),
47a 27-28, 49b 28, 55a 31,
56a 38
- encenação, 53b 8
- encómio, 48b 27
- enigma, 58a 24-26
- enredo (**mythos**)
47a 9, 49b 5, 9, 50a 4,9,
14, 22,32, 34,38, 50b 21-51a
15, 51a 16- 35, 51b 13,27, 33,
34,52a 11, 52a 13, 37, 52b 9,
53b 4,7, 54a 12, 14, 54b 35,
60a 29,62b 6;
– complexo, 52a 12-21, 52b
32, 55b 33, 59b 9,15;
– construir o enredo, 50b 32,
52a
19, 52b 29- 53a 39, 53b 4;
– dramático, 59a 18-19;
– duplo, 53a 13, 31;
– episódico, 51b 34;
– múltiplo, 56a 12;
– nó e desenlace, 54a 37, 54b 1,
55b 24-32, 56a 7- 10
– simples, 51b 33, 52a 12,14,
52b
31, 53a 12, 56a 20, 59b 9,14;
– unidade do enredo, 51a 16-
35, 51b 24;
vide etiam acção, acontecimen-
tos, argumento, epopeia, estru-
tura, estruturação, estruturar,
epopeia, tragédia
- episódio, 49a 28, 51b 33, 52b 16,
20,21, 55a 34, 55b,1,13,
16,23, 56a 31, 59a 35,36,
59b 30; *vide etiam* epopeia,
tragédia
- epopeia, 47a 13, 47b 14, 49a 5,
49b 9, 14,18, 20, 55b 16,
56a 11-12;
– confronto com a tragédia,
58b 17- 60b 5, 61b 26 - 62b
16;
– espécies e partes, 59b 7- 60b
5;
– origem e desenvolvimento,
vide imitação;
– unidade de acção, 59 17-
59b 7;
vide etiam carácter, elocução,
enredo, pensamento
- errar (**hamartano**), 51a 20,53a
24,
54b 17, 56b 15, 60b 23,
28, 29
- erro (**hamartia, hamartema**),
49a 34, 53a 10, 16, 54b
35, 60b 15,17, 19, 30
61b 8
- espécie (**eidós**), 47a 8, 49a 8, 50a
13, 52b 14, 54b 19, 55b 32,
57a 23, 31,58a 34, 58b 14,
59b 8, 60b 7, 61b 22, 62b1;
– distinções, 57a 23;
– elementos, 50a 13, 52b 14
- espectáculo (**opsis**), 49b 33, 50a
10, 13, 50b 16, 20,53b 1, 7,9,
56a 2, 59b 10, 62a 16
- espectadores, 53a 34, 35, 55a 13,
27, 29, 61b 28, 62a 2
- espirante, *vide* fonema
- estásimo, 52b 17,23, 59b 34
vide etiam tragédia
- estrutura, 52a 18, 53a 31, 54a 34,

- 56a 11, 59a 22
 estruturação, 50a 5, 15, 50b
 21-51a 35, 53b 2
 estruturar, 47a 9, 50a 37, 51b 12,
 53b 4, 55a 22
ethos, *vide* carácter
 êxodo, 52b 16, 21;
vide etiam tragédia
 extensão: 49a 19, 49b 12, 25,
 50b 25, 26, 36, 37, 51a 4-15
 56a 14, 56b 1, 59a 34, 59b
 17, 18, 23, 62b 7, 10
- Fala (logos)**, 49a 17
 fílicos (cantos), 49a 11
 felicidade, 50a 17, 51a 13, 52a
 31, 52b 35, 37, 52b 2, 53a 2,
 10, 14, 15, 55b 28
 fim (**telos**, **teleute**), 50b 26, 29,
 55b 29, 32, 57a 7, 59a 20, 32,
 59b 20
 finalidade (**telos**), 50a 18, 22, 23,
 60b 24, 25, 27, 62a 18, 62b 15,
 55b 29, 32, 57a 7, 59a 20, 32,
 59b 20
 flauta (música de), 47a 15, 24,
 48a 9;
 – flautistas, 61b 31
 flexão, 56b 21, 57a 18 – 23
 fonema, 56b 20, 22, 24 – 33,
 58a 8-17
 forma, 47a 19, 48b 36, 49a 6,
 49b 3, 26, 30, 56b 9, 31
 frase (**logos**) 56b 21, 57a 3, 6,
 23 – 30
 função, 50a 31, 51a 37, 52b 29
- Hamartano**, *vide* errar
hamartema, **hamartia**, *vide* erro
 harmonia, 47a 23, 48b 20
- “herói” trágico, 52b 30- 53a 22,
 54b 8-15
 heróico, *vide* metro
 hexâmetro, *vide* metro
 hino, 48b 27
 história (**mythos**), 49a 19, 53a
 18, 27, 56a 12, 60a 33;
 – história tradicional, mito,
 51b 24, 53a 37, 53b 22
 história e poesia, *vide* poesia
- Iambo**, *vide* metro
 imitação (**mimesis**), 51a 30, 51b
 29, 59a 12, 60b 8, 9, 17, 32;
 – epopeia, 49b 21, 59a 17,
 59b
 25, 33, 37, 60a 8, 9;
 – origem, desenvolvimento e
 diferenciação da poesia, 48b
 20 – 49b 20;
 – tendência natural do homem,
 48b 4 – 20;
 – tragédia, 50a 10, 11, 16, 20,
 50b 3, 51a 31, 51b 28, 52a
 2, 13, 52b 1, 33, 53b 12, 54a
 27, 54b 8, 59a 15;
 – várias formas e suas diferen-
 ças, 47a 13 – 48b 3;
vide etiam comédia, epopeia,
 tragédia
 impossível, 51b 18, 58a 27, 60a
 27, 60b 20, 23, 61b 9, 11,
 23
 infelicidade, 50a 17, 51a 13, 52a
 32, 52b 2, 35, 37, 53a 2, 9,
 10, 14, 25, 55b 28
 inventar, 51b 20, 22, 54b 30, 55a
 14, 57b 2, 33
 irracional, 54b 6, 60a 13, 28, 29,
 36, 61b 1, 14, 19, 20, 23

Katharsis, *vide* purificação

Lamentação, 52b 18, 24, 54a 30
linguagem (**logos**), 49b 25, 28;

– língua falada, 59a 13;

– refutação dialéctica, 61b 16;
vide etiam elocução

logos, *vide* argumento, fala, frase,
história, linguagem, oratória,
palavra, prosa

lysis, *vide* desenlace

Maravilhoso, 52a 4, 5, 60a 12,
13, 17

metáfora, *vide* palavra

métrica, 56b 34, 38

metro, 47a 29, 47b 8, 13 – 25, 48b
21, 49b 10, 11, 30, 35, 50b 14,

51b 1–4, 28, 59b 18, 59a 17,
59b 32– 60a 5, 62a 15, 62b 7;

– anapesto, 52b 23;

– épico, heróico, hexâmetro

48b 33, 49a 5, 27, 49b 16, 18,
21, 58b 16, 59a 10, 11,

59b 32–60a 5, 17, 62b 3

– iambo, trimetro iâmbico,
47b 11, 48b 31– 33, 49a 4,

21, 25, 26, 49b 8, 51b 14, 58b
9, 19, 59a 10, 12, 59b 37;

– troqueu, tetrametro trocaico,
49a 21, 22, 52b 24, 59b 37;

mimesis, *vide* imitação

mimo, 47b 10

mito, *vide* história tradicional

mudança, 51a 14, 52a 16, 18,
23, 31, 52b 34, 53a 9, 13, 55b
27, 29

música, 49b 33, 35, 50a 10, 50b
16, 59b 10, 62a 16;

vide etiam tragédia

mythos, *vide* enredo, história

Narração, narrativa

48a 21, 49b 11, 26, 59a 17, 59b
26, 33, 36, 60a 18, 31

natureza, 47a 12, 48b 20,

49a 4, 15, 24, 51a 10, 24,
55a 30, 60a 4

necessário, necessidade,

51a 13, 27, 38, 51b 9, 35,

52a 20, 24, 52a 20, 54a 29, 34,
35, 36, 61b 19

nó (**desis**), *vide* enredo

nome, 56b 21, 57a 10, 19, 25;

– das personagens, 51b 10,
13, 15, 20, 22, 55b 13;

vide etiam elocução, palavra
nomo, 47b 26, 48a 15

Oclusiva, *vide* fonema

onoma, *vide* nome, palavra

opsis, *vide* espectáculo, visão
oratória (**logos**), 50b 6

Paixões (**pathemata**), 4^b 28;

vide etiam compaixão, temor
palavra, 47a 22, 29, 50b 10, 12,

54a 18, 56a 37, 56b 6–8,
57a 31– 58a 17, 28, 59a 13,

61a 31;

– abreviada, 57b 2, 58a 1, 3, 4,
58b 2;

– alongada, 57b 2, 35, 58a 3,
23, 58b 2;

– composta, 57a 12, 32, 59a 5,
9– 10;

– corrente, 57b 1, 3, 6, 58a
19, 23, 58b 16;

– inventada, 57b 2, 33;

– metáfora, 57b 2, 6, 30, 58a

- 22,25, 33, 58a 29,58b 13, 17,
59a 6, 8, 10, 11,14, 59b 35,
60b 12, 61a 16-21, 31;
- modificada, 57b 3, 58a 5
- ornamento, 57b 2, 58a 33,
59a 14;
- rara, 57b 1,4, 6,58a 22, 26,
32, 58b 13, 21, 59a 5,9, 59b
35, 60b 12, 61a 10;
- simples,57a 31;
- paralogismo, *vide* raciocínio (falso)
- párido, 52b 17, 22;
vide etiam tragédia
- parte, 47a 11, 48b 21, 49a 34,
49b 16, 32,50a 8, 11, 34, 51a
32, 33,35, 52b 9, 55b 27, 33,
56a 6,14,17,26,37, 56b 20,
56b 25, 57a 11,15, 24, 27, 58a
34, 58b 12, 59a 35,59b 10,
25- 27, 60a 16,28, 60b 3,26,
62b 9;
vide etiam epopeia, tragédia
- passagem, *vide* mudança
- pathe, pathemata**, *vide* emoções,
paixões
- pathos**, *vide* emoções, sofrimento
- pensamento (**dianoia**),
49b 38, 50a 2, 6, 10, 14, 30,
50b 4, 11, 56a 34- 56b 19,59b
11, 16, 60b 5; *vide etiam* epo-
peia, tragédia
- peripécia (**peripeteia**), 50a 34,
52a
15, 17, 22- 29, 33, 38, 52b 9,
10, 54b 29, 55b 34, 56a 19,
59b 10; *vide etiam* enredo
- phobos**, *vide* temor
- pintores, pintura, 47a 18-20,
48a 4-6, 50a 26-29, 50a 39-
50b
- 3, 54b 9-11, 60b 8-9, 31-32,
61b 12-13
- poesia, 47a 10, 14, 47b 26, 49a 3,
58a 20, 59a 37, 61b 10,11;
- e história, 51a 36- 51b 11,
59a 21;
- origem e desenvolvimento
vide imitação
- poeta, 47b 15,19, 24,48b 34, 50a
26, 50b 20, 51a 20, 37, 51b
1,27,28, 30,32,36, 53a 30,
53b 3, 13, 54b 11, 56a 6,
57b 34, 58b 7, 59a 29, 60a
6,7, 60b 1, 2, 8, 13;
- antigo, 48b 33, 50b 7, 53b
27;
- cômico, 49a 4, 49b 3;
- elegíaco, 47b 14;
- épico, 47b 14, 62b 4
- iâmbico, 51b 14
- moderno, 50a 25, 50b 8,
53a 18;
- primitivo, 50a 37,53a 18;
- trágico, 49a 5, 58b 32
- poética, *vide* arte
- política, *vide* arte
- possível, 51a 38, 51b 16,
17, 18, 32, 60a 27; 61b 12
- prazer, 48b 13, 18, 51b 23,
53a 36, 53b 11,12, 59a 21,
60a 17, 62a 16, 62b 1,13
- problemas e soluções, 60b 6-61b
25, 62b 17
- prólogo, 49b 4, 52b 16,19; *vide
etiam* tragédia
- prosa (**logos**), 47a 29,48a 11,50b
15
- purificação (**katharsis**), 49b 28
- Raciocínio**, 48b 16, 55a 4, 7, 10,21,

- falso raciocínio, 55a 13, 16, 60a 20, 25
- reconhecimento,
 - 50a 34, 52a 16,17,29 - 52b 11, 53b 31,35,54a 3 - 8, 54b 19 - 55a 21, 55b 9, 21,34, 59b 11,15; *vide etiam* enredo
- retórica, *vide* arte
- ritmo, 47a 22, 23, 26, 27, 47b 25, 48b 21, 49b 29

- Sátira, 48b 27, 37
- satyrikon**, 49a 20, 22
- sílaba, 56b 21, 34
- simpatia, 53a 2, 56a 21
- siringe (música de), 47a 26
- sofrimento (**pathos**), 52b10, 11, 53b 18, 20, 39,54a 13, 55b 34, 59b 9,11,14; *vide etiam* enredo

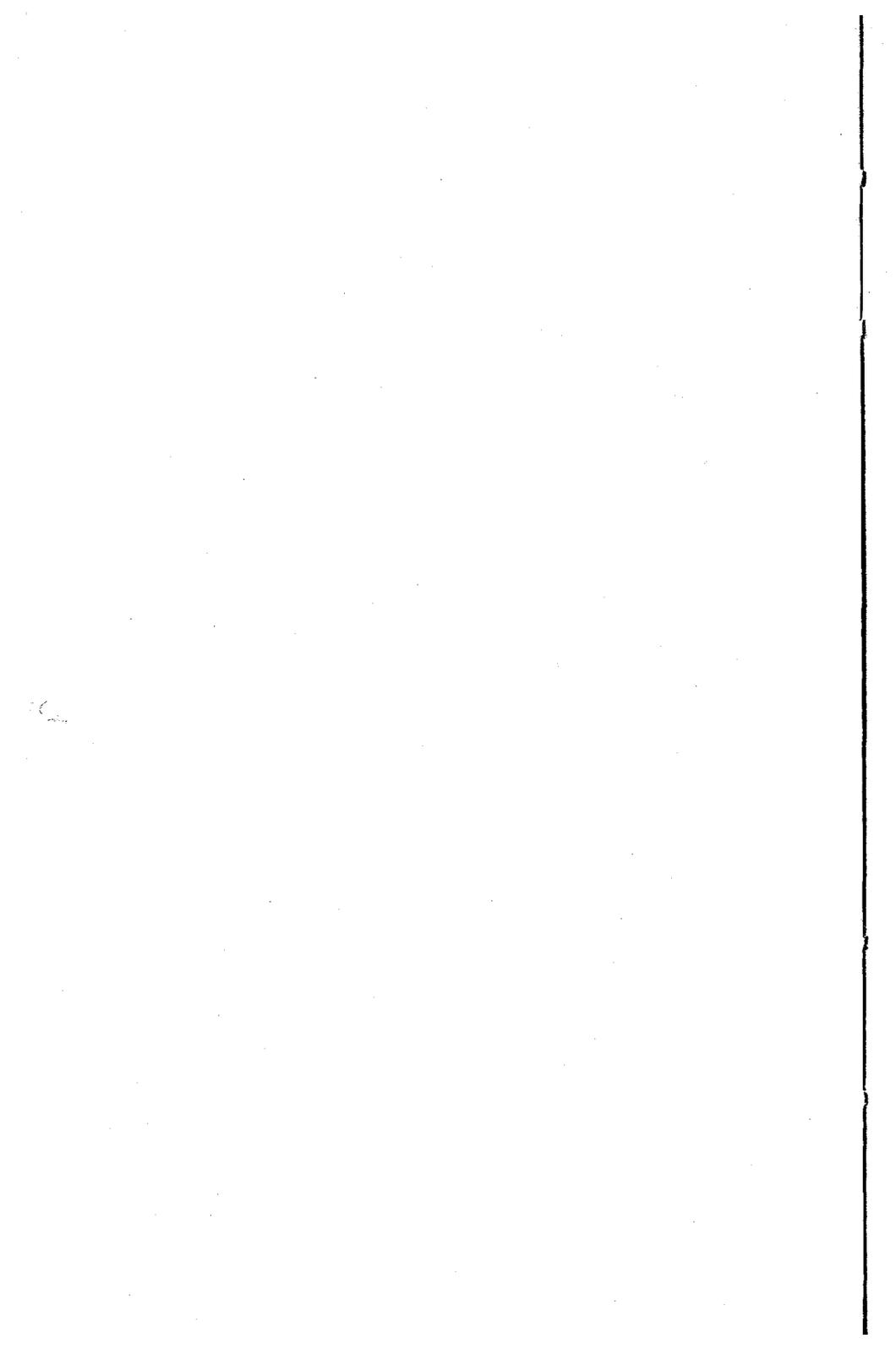
- Techne**, *vide* arte, ciência
- telos**, *vide* desfecho, fim, finalidade
- temor (**phobos**), 49b 27, 53a 1, 5,6, 52a 3, 52b 32, 53b 1- 54a 15, 56b 1,3
- tragédia, 47a 13, 47b 27, 48a 16, 30-34, 49a 5, 7, 15, 54a 10, 55b 24, 52b 29, 31, 53a 19, 23, 27,29,35, 53b 11, 32, 54a 10, 56a 12;
 - definição, 49b 22 - 31, 52b 1;
 - e epopeia , 49b 15, 17, 19, 59a 17- 60b 5, 61b 26- 62b 15;
 - espécies, 55b 32- 56a 7;
 - origem e desenvolvimento, *vide* imitação
 - partes, *vide* carácter, elocução, enredo, episódio, espectáculo, estásimo, êxodo, lamentação, música, párodo, pensamento, prólogo
 - trágico, 53a 27, 29, 53b 39, 56a 21
- troqueu, *vide* metro

- Unidade de acção, 51a 30-35
- universal, 51b 7, 8

- Verbo, 56b 21, 57a 14, 19, 25, 26
- verosímil, verosimilhança
 - 51a 12, 28, 38, 51b 9, 13, 31, 35, 52a 20, 24, 54a 34, 36, 55a 7, 17-19, 55b 10, 56a 24,25, 56b 4, 60a 27, 61b 15
- verso, *vide* metro
- visão (**opsis**), 58a 5
- vogal, *vide* fonema

ÍNDICE GERAL

PREFÁCIO.....	5
POÉTICA	33
SINAIS DIACRÍTICOS	34
BIBLIOGRAFIA SELECTA.....	107
ÍNDICE DE NOMES ANTIGOS	111
ÍNDICE IDEOGRÁFICO SELECTO.....	115



Esta edição da POÉTICA, de Aristóteles,
foi composta e impressa, para a *Fundação
Calouste Gulbenkian*, nas oficinas da
Imprensa de Coimbra, Lda.

A tiragem é de 1.500 ex. encadernados

Outubro de 2008

Depósito Legal n.º 284673/08

ISBN: 978-972-31-1077-7