

*Título:* Poética

7.<sup>a</sup> edição

*Autor:* Aristóteles

*Edição:* Imprensa Nacional-Casa da Moeda

*Concepção gráfica:* Departamento Editorial da INCM

*Tiragem:* 2000 exemplares

*Data de impressão:* Julho de 2003

*ISBN:* 972-27-0259-9

*Depósito legal:* 197 422/03

# POÉTICA

Tradução, prefácio, introdução, comentário  
e apêndices de Eudoro de Sousa

7.º edição

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITARIA



53601111

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA



## *DO PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO*

---

*Facilitar, tanto quanto possível, a directa reflexão sobre o original grego da Poética — eis a obra que quiséramos realizar. A obscuridade da versão mais próxima do texto autêntico e a distância deste à versão mais clara hão-de assinalar por vezes a deficiência do trabalho e a faléncia do esforço. Mas, quem se proponha vencer esta distância e dissipar aquela obscuridade, bem avaliará a grandeza dos obstáculos que se nos depararam num caminho tanto tempo percorrido, embora tão curto fosse.*

*Vertido o tratado de Aristóteles no idioma pátrio, dir-se-ia, pois, que cumprida estava a tarefa de reatar, pelo menos neste ponto, o fio da tradição clássica, em Portugal entrecortado pelas inumeráveis instâncias de uma cultura demasiadamente pragmatista.*

*E, na realidade, bom ou mau que seja o resultado obtido, a segunda intenção que nos moveu foi esta: que a Arte Poética, outrora lida e relida entre nós, no texto grego original e nas famosas paráfrases latinas e italianas do Renascimento, como códice da mais perfeita técnica da epopeia e da tragédia, voltasse agora a ser lida e relida, em texto português, como a grande obra de ciência e de erudição que na verdade é.*

*Que a grandeza da Poética deixou de medir-se pela validez e rigor dos cânones que impusera à dramaturgia humanista — eis o que ficou demonstrado pela “hamburquesa dramaturgia” de Lessing e pela actividade poética de*

*todas as escolas românticas. Mostrar, porém, que nas poucas páginas deste livro temos de fundamentar o enunciado, e das mesmas páginas teremos de extrair a solução de alguns dos mais importantes problemas da poesia antiga — tal foi o inestimável contributo da filologia novecentista para a definitiva reabilitação de Aristóteles como “fonte” da história da literatura grega.*

*Pelas precedentes considerações se explica, de certo modo, a paradoxal estrutura deste volume. Dizemos “paradoxal”, pois que o leitor menos familiarizado com a imensa bibliografia da especialidade talvez encontre bem comprehensível motivo de estranheza, no facto de a própria versão não ocupar metade sequer das páginas que à “Introdução” e aos “Índices” foram destinadas; enquanto, pelo contrário, talvez se dê o caso de que algum mestre de filologia clássica logo de início se detenha perplexo ante a ausência de minucioso comentário apenso ao texto vertido.*

*Como prévia advertência acerca da estrutura deste livro, a uns e outros nos permitimos dizer que, embora a leitura da Poética exija um mínimo de anotações que esclareçam os lugares obscuros e completem as lições truncadas, nem todos os leitores carecem dos mesmos esclarecimentos e dos mesmos complementos. Preferimos, por conseguinte, usar de índices, a que algum leitor recorrerá, chegado ao limite da sua capacidade de esclarecer ou de completar, mediane o próprio esforço e os próprios conhecimentos, o sentido da lição aristotélica, ao emprego de “notas”, decerto utilíssimas, mas que desviam a atenção e incitam à divagação para domínios estranhos àquele em que se desenvolve o pensamento do Estagirita.*

*Aliás, a inteligência daquela parte, por assim dizer, nuclear, e que consiste na exposição de uma teoria de efabulação trágica (cf. Introdução, caps. I e III), resulta sem grande dificuldade da simples leitura, atenta e meditada. Trata-se, designadamente, dos capítulos em que o Filósofo estabelece as regras a que deverá obedecer a composição dos argumentos, “se quisermos que a poesia resulte perfeita”. Essas regras, se bem que já não exerçam a “perene e*

*universal*" função normativa, que o Humanismo renascente lhes atribuiu, mantêm ainda, e apesar de toda a insatisfação e insubordinação das escolas românticas e subsequentes, o alto valor indicativo das características de uma época, na história da poesia, e das determinações do respectivo conceito, no sistema de Aristóteles. Através dessas regras, podemos e devemos procurar, ainda e sempre, responder às seguintes interrogações: "Que era a tragédia no tempo de Aristóteles?" e "como via Aristóteles a tragédia, no seu tempo?".

*O leitor dará a sua resposta, sem que para tal necessite de mais palavras que não sejam as do mesmo Filósofo.*

*Por outro lado, de modo mais ou menos explícito, também se encontram entretecidos nas malhas da argumentação estética os resultados de uma investigação histórica. E não só entretecidos; como que anotados à margem da lição principal da Arte Poética, a que acima nos referimos, esses resultados são hoje, talvez, os que mais importa considerar, entre todas as fugazes indicações que a Antiguidade nos legou, acerca da origem e desenvolvimento da tragédia grega. Tão importante e tão considerável é essa lição "marginal", que nenhum teorizador da literatura poderá dispensar-se de regressar ao ponto em que Aristóteles a deixou inscrita, para tentar, depois, reconstituir os diversos momentos da sua própria problemática. Pode-se dizer que a data da publicação do Héracles de Wilamowitz, senão a da Origem da Tragédia de Nietzsche, assinala o início de uma época, que ainda não terminou, em que todos os problemas da origem e do desenvolvimento do género dramático foram enunciados e resolvidos, e terão de continuar a sê-lo, em relação a Aristóteles, pró ou contra o enunciado e a solução que o Filósofo mal deixa entrever nas páginas da sua Poética.*

*Eis por que dedicamos a maior parte da Introdução ao difícil mister de apontar e sublinhar as mais viventes articulações deste diálogo da moderna filologia com a parte do ensino de Aristóteles e da sua escola, que à história da tragédia se refere. Decida-se o estudioso pela credibilidade ou*

*pela incredibilidade dos resultados da investigação histórica inaugurada no Liceu — não importa; importa sim, relevar aqui outro testemunho da perene actualidade de Aristóteles e outro sinal da profunda originalidade da Poética, como fonte da história da literatura grega.*

\*  
\*      \*

*A presente versão baseia-se principalmente no texto grego editado por Augusto Rostagni: Aristotele Poetica, Turim (Chiantore), 2.º ed., igualmente distante da sobrevalorização do Parisinus (Bywater) e da Versão Árabe (Gudemani). Para a tradução dos passos mais difíceis e interpretação das lições dúbias ou truncadas, consultámos os trabalhos de J. Hardy, A. Gudemani, I. Bywater, M. Valgimigli e F. Albeggiani. Sempre que foi possível utilizámos a anónima versão portuguesa do século XVIII.*

.....

# POÉTICA



# INTRODUÇÃO

## CAPÍTULO I

### HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA EM ARISTÓTELES. A POÉTICA E OS ESCRITOS CONGÉNERES

#### MANUSCRITOS MEDIEVAIS. PRIMEIRAS EDIÇÕES IMPRESSAS

Pela Idade Média, mais preocupada com problemas lógicos e metafísicos, a Poética passou quase despercebida. Num ramo greco-semítico da tradição, paráfrases de Avicenas e de Averróis compendiam uma versão árabe, conservada na Biblioteca Nacional de Paris (cod. ar. 882a), de Abu Bishr Matta (século XI), baseada no texto siríaco do século VII, de que resta apenas um fragmento, e num ramo greco-latino, situam-se as versões latinas de Hermann (Hermanus Alemanus) de Toledo, feita sobre uma paráfrase de tradição árabe, e de Guilherme de Moerbeke, sobre um apógrafo (perdido) daquele mesmo códice, do qual também deriva o famoso *Parisinus 1741*.

Jorge Valla (1498) e Aldo Manuzio (1508) serviram-se de alguns manuscritos que ainda existiam nas bibliotecas e arquivos de Paris, Florença e Roma. As sucessivas edições, até princípios do século XIX, pouco alteraram a *Aldina*. Quem se proponha confrontar com as actuais esta edição, protótipo de todas quantas se produziram nos séculos humanistas, nem precisa recorrer ao original grego; com-

pare, por exemplo, a anónima versão portuguesa, editada em Lisboa, em 1779, e a espanhola, impressa em Madrid, em 1798, da autoria de Joseph Goya y Muniain, com a inglesa de Bywater, a alemã de Gudeman, a italiana de Albeggiani ou de Valgimigli, ou a francesa de Hardy, e bem avaliará as mutilações e as deformações que sofrera o texto da *Poética*, só verificadas depois da descoberta do *Parisinus*.

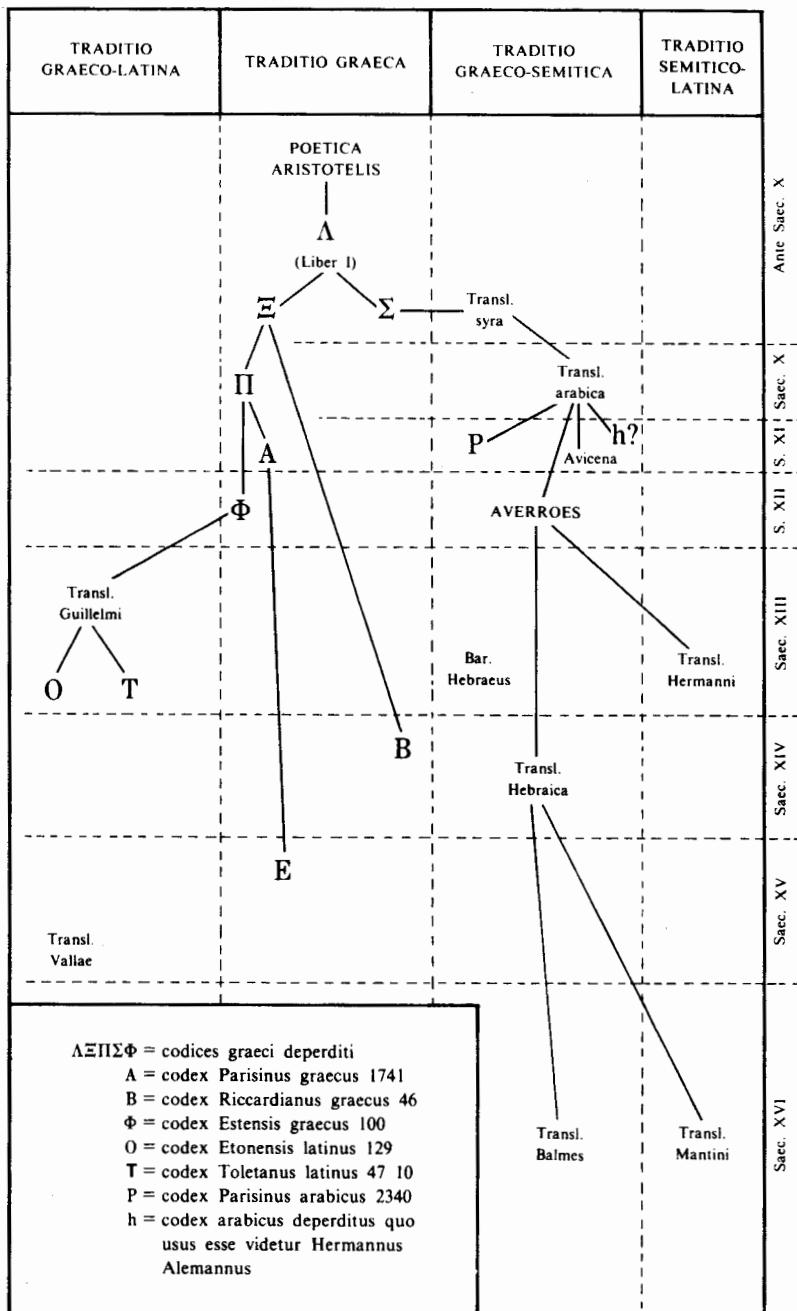
Colacionado por Bekker para a edição da Academia de Berlim, o altíssimo valor deste manuscrito não tardou que fosse universalmente reconhecido, e todas as edições que se seguiram — as de Ritter, Susemihl, Vahlen, Christ, Bywater — baseiam-se neste códice bizantino, que data de fins do século X, ou princípios do XI. Na opinião do último dos editores mencionados, todos os outros manuscritos seriam apógrafos do *Parisinus*, e as melhores lições que apresentam deveriam ser consideradas como emendas ou acréscimos conjecturais dos humanistas.

A reputação privilegiada deste manuscrito manteve-se intacta e intangível até os primeiros decénios do nosso século. Todavia, em 1887, publicara o orientalista D. S. Margoliouth, sob o título *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristoteleam*, o texto da versão árabe com a versão latina de algumas passagens, ensaiando já a tese que, mais tarde, em 1911, no seu *Aristotle on the Art of Poetry*, ficaria plenamente demonstrada: alguns dos manuscritos do Renascimento, considerados apógrafos do *Parisinus* 1741, representam, na realidade, outro ramo da tradição. Com efeito, na segunda das mencionadas obras de Margoliouth, pelo minucioso confronto dos manuscritos gregos com o da versão árabe, imediatamente se revela a importância excepcional do *Riccardianus* 46, por isso que continham, tanto este como aquele, numerosas variantes que os filólogos do século passado supunham que não passassem de conjecturas dos renascentistas. Além disso, constava do *Riccardianus* um período que falta no *Parisinus*, por erro do copista, que consiste em omitir a frase ou frases intercorrentes entre palavras iguais (“homoioteleuton”), no caso presente, o

vocabulário *τόξον* (“arco”). As quatro linhas ausentes do *Parisinus* e transcritas na versão árabe, cuja tradução latina é a seguinte: “nam arcum quidem dixit, quod non posset quicquam aliis, et dixerat illud poeta, in narratione etiam quae venerat de illo narratum est de re arcus quod certo sciturus erat quod non vidisset” — correspondem aproximadamente a um período homólogo do *Riccardianus*, pelo que se demonstrava a independência desse códice, e de alguns outros da mesma família, em relação ao *Parisinus*, que durante um século gozara do mais incontestável prestígio. É este, pois, um dos mais flagrantes exemplos da doutrina crítica, segundo a qual nem sempre “recentiores” significa “deteriores”.

O *Parisinus* (sigla A), o *Riccardianus* (sigla B) e a *Versão Árabe* (sigla Ar) constituem, por conseguinte, os elementos fundamentais da tradição manuscrita, no estado actual dos nossos conhecimentos paleográficos, embora não possamos afectá-los do mesmo coeficiente valorativo. O *Parisinus* é o códice mais completo e menos corrupto; o *Riccardianus*, se bem que mutilado — pois começa por alturas da página 1448 (Bekker), com uma lacuna de 1461 b 3 a 1462 a 17 —, representa, todavia, um ramo que se insere na tradição em data, pelo menos, três séculos anterior à redacção do *Parisinus*, e, como dissemos, corrige-o e completa-o em muitos lugares. Quanto à *Versão Árabe*, o papel que ela pode desempenhar na crítica textual da *Poética* é considerável; quando por mais não seja, pela “credencial” que outorgou ao *Riccardianus*, pois a tão diversa índole do pensamento e do idioma, grego e árabe, decerto não permite prosseguir no imoderado intento de Margoliouth, que pretendia, mediante a poética arabizada, atingir, quase diríamos, a *Poética* do Liceu.

A história do texto impresso e das traduções em língua latina e em idiomas modernos divide-se também pelas três épocas da tradição manuscrita, limitadas pela descoberta do *Parisinus* e a reabilitação do *Riccardianus* mediante a *Versão Árabe*.



Na primeira, situam-se todas as edições a partir de 1508, quando, em Veneza, Aldo Manuzio imprimiu o texto presumivelmente estabelecido por Lascaris, até 1831, data em que foi publicada em Berlim a edição de Bekker. Na segunda, sucedem-se as grandes edições críticas, baseadas na recensão do *Parisinus*: além da edição de Bekker, contam-se, entre as mais notáveis, as de Ritter (1839), Susemihl (1865) e Vahlen (1868), sendo esta a mais valiosa, mercê do aprofundado estudo crítico do códice fundamental que contém. Embora mais recente, a edição de Bywater (1909), por menosprezo da *Versão Árabe* e do *Riccardianus* (é o último testemunho de respeito “supersticioso” defronte a um “codex optimus”), agrupa-se com as precedentes. Enfim, na terceira época, iniciada pelos estudos de Margoliouth, merecem especial menção as edições de Rostagni (1.<sup>a</sup> 1927, 2.<sup>a</sup> 1945), Hardy (1932) e Gudeman (1934).

As traduções viriam a sofrer, naturalmente, as mesmas vicissitudes da tradição manuscrita e da edição impressa.

#### VIDA DE ARISTÓTELES

Embora a presente “introdução à *Poética*” não seja, nem pretenda ser, uma “introdução a Aristóteles”, motivos que por si mesmos se hão-de manifestar na sequência nos levam a inserir neste ponto um breve escorço da biografia do filósofo. Felizmente, a *Epístola* de Dionísio de Halicarnasso *ad Ammaeum* (§ 5) assinala, com louvável sobriedade, os sucessos da sua vida, e somente aqueles que, após o estudo tão luminosamente revelador de Werner Jäger (*Aristoteles*, cf. *Bibliografia*), nos aparecem justamente como as fases que mais importa considerar, desde que nos proponhamos seguir a evolução interna do pensamento aristotélico.

Nascido em 384 a.C., na cidade de Estagira, colónia fundada pelos calcidenses da Eubeia, Aristóteles era filho de Nicómaco, médico que se orgulhava de descender do próprio Asclépio, e que já havia assistido, outrora, a um rei de

Macedónia: Amintas II. Por morte do pai (366 a.C.), o jovem veio estabelecer-se em Atenas, e, ao que afirma Dionísio de Halicarnasso (ou a sua fonte), “recomendado a Platão”. Mas também é lícito acreditar que, aos dezoito anos, Aristóteles já teria atingido suficiente maturidade para se decidir entre a Academia *filosófica* de Platão e a Escola *retórica* de Isócrates. Em todo o caso, parece assegurado que desde aquela data até à morte de Platão (348 a.C.), isto é, durante vinte anos, o filósofo escutou as lições do mestre iluminado, assim como as do grande matemático que foi Eudoxo de Cnido, e as de Espeusipo, que viria a ser o primeiro exiliarca da Academia, por morte do seu fundador. Talvez decepcionado pela eleição de Espeusipo, emigrou Aristóteles para Asso, na costa da Anatolia, onde, anos antes, se haviam estabelecido alguns discípulos de Platão, patrocinados por Hermias, tirano de Atarneu. Aí residiu três anos, ao fim dos quais lhe foi dado assistir a um dos lances mais dramáticos da conjura macedónica contra o império persa. Hermias governava um Estado, a cujas leis, por sua iniciativa generosa, não seriam estranhos os ensinamentos da *Politéia* utópica, mas ao qual, por outro lado, o Persa teria consentido em dar bastante liberdade para recensear um corpo de mercenários relativamente poderoso. Quando o Grande Rei se apercebeu de que ali, nos confins do Império, começava como que a guarda avançada dos exércitos da Macedónia, conseguiu apoderar-se ardilosamente de Hermias e crucificá-lo em Persépolis. Mas não obteve, nem pela tortura, que o tirano de Atarneu lhe revelasse o segredo de Filipe e de seus aliados. Não sabemos que parte Aristóteles e a pequena academia de Asso teriam desempenhado na conjura, mas o certo é que o filósofo, mais uma vez, teve de emigrar, agora para Mitilene, em Lesbo, casado com Pírias, sobrinha de Hermias. Em 343 a.C., responde ao chamado de Filipe, que o elegera para preceptor de seu filho, Alexandre. É de presumir que, já então, o filósofo ganhara, por seus escritos, a notoriedade que determinou tão honrosa eleição. Oito anos permaneceu na corte de Pela, instruindo o futuro dominador

de todo o mundo helenizado, precisamente na leitura do “educador da Hélade”: Homero. Após a morte de Filipe e no decurso dos acontecimentos que colocaram Alexandre no trono da Macedónia com dezanove anos de idade, Aristóteles regressou a Atenas (335 a.C.), onde permaneceu à testa do *Perípato* até ao dia em que o súbito falecimento do real discípulo (323 a.C.) deixava o filósofo à mercê dos revolucionários atenienses, que entraram de perseguir todos os acusados ou suspeitos de “colaboracionismo” macedônico. Refugiado em Cálide, na Eubeia — aquela mesma cidade donde provinham seus avós maternos —, veio Aristóteles a falecer um ano depois (322 a.C.), com sessenta e três anos de idade.

#### TRADIÇÃO ARISTOTÉLICA NA ANTIGUIDADE

Sobre o problema da tradição aristotélica, isto é, acerca dos livros que a tradição atribui a Aristóteles, os dados de que dispomos são os seguintes:

A) Catálogos de escritos, que, em última análise, ascendem a Hermipo de Esmirna, discípulo de Calímaco, que, por sua vez, o foi de Praxífanes (I. Düring, *Aristotle in the ancient bibliographical tradition*, 1957), ou a Aríston, escolarca do Liceu a partir de 228 a.C. (P. Moraux, *Les listes anciennes des œuvres d'Aristote*, 1951). Destas atribuições podemos concluir que as obras listadas nos catálogos ainda existiam no século III a.C. Ora, obras tais, exceptuadas algumas (não muitas) que se identificam com livros ou secções dos livros que constam do actual *Corpus Aristotelicum*, verifica-se pertencerem, na maioria, a duas classes de escritos; a) os “dados à publicidade” (*ἐξωτερικοί, ἐκδεδομένοι*), como o *Eudem*, o *Protréptico*, *Da Justiça, Dos Poetas*, etc., e b) os “Hypomnémata” ou “Compilações”, como *Vencedores Olímpicos, Vencedores Píticos, Vitórias Dionisíacas, Didascálias, Problemas Homéricos, Constituições*, etc.

B) Por outro lado, com Aspásio, Ático e, sobretudo, Alexandre de Afrodisias, tem início no século II da nossa era aquela intensa actividade exegética sobre o texto de Aristóteles, que transpôs os confins da Antiguidade e da Idade Média (*Commentaria in Aristotelem Graeca*, ed. pela Academia Régia da Prússia, Berlim, 1882 e segs.). Mas, todos estes trabalhos incidem no texto do *Corpus Aristotelicum*, que ainda hoje possuímos na sua maior parte, e, como é sabido, este não contém as obras mencionadas na alínea precedente: os comentadores antigos e medievais, mesmo os mais sábios e eruditos, pouco ou nada conhecem dos exotéricos ou hipomnemáticos, e o pouco, ao que parece, só por via indirecta de citações.

Eis-nos, por conseguinte, perante duas épocas do aristotelismo antigo, ou — o que é mais notável e surpreendente — defronte a dois Aristóteles: um *Aristóteles da época helenística* (dos séculos III-I a.C.) e um *Aristóteles da época romana* (do século II d.C. em diante), não havendo outra inferência a extrair do facto, senão esta: em incerta data, nos três séculos que medeiam entre Hermipo e Aspásio, veio a lume uma nova edição de Aristóteles que rapidamente suplantou a antiga. Cícero, cuja produtividade literária se situa a meio caminho entre os dois extremos assinalados, é a mais eloquente testemunha do acontecimento, pois, sendo certo que, em sua obra, se denunciam vestígios do conhecimento (directo ou indirecto) de escritos do *Corpus*, mais certo é que o Aristóteles do grande escritor latino é o “Aristóteles Helenístico”, não aquele que, cinco gerações apóis, seria o único a dominar a tradição aristotélica (v. O. Gigon, *Cicero und Aristoteles*, «Hermes», 87 [1959], págs. 143 e segs.).

A *Cave de Scépsis* (Strab. XIII 1, págs. 608-9; Plut. *Sylla*, 26; Athen. 5, pág. 214 D) é a “razão” lendária do inexplicável destino dos livros aristotélicos que compõem o *Corpus*. Neleu, discípulo de Aristóteles e de Teofrasto, que teria herdado do primeiro escolarca do Liceu todos os livros que lhe pertenciam e, juntamente, os de Aristóteles, levou-os para Scépsis (Ásia Menor) e confiou-os a seus

familiares, gente rude, que ignorou o alto valor do depósito, até o dia em que os reis de Pérgamo os cobiçaram para sua biblioteca, rival da alexandrina. Nessa altura, quando os livros de Aristóteles e de Teofrasto, já danificados pela humidade e roídos pelas traças, mofavam na cava em que os amontoaram, surgiu um tal Apélico, “mais bibliófilo do que filósofo”, que os comprou aos herdeiros de Neleu, por elevado preço. Mas, ao transcrever os textos, Apélico tão incorrectamente preencheu as lacunas e emendou as corruptelas, que a sua edição, espoliada por Sila (86 a.C.), após a conquista de Atenas, havia de celebrizar o nome do gramático Tirânion (discípulo de Dionísio da Trácia e, portanto, o primeiro filólogo da escola de Aristarco, domiciliado em Roma), que, sendo verídica esta parte da História, decerto teria de devotar o melhor de sua vida a estabelecer um texto fidedigno dos escritos acroamáticos.

Se, efectivamente, foram Sila e Tirânion quem revelaram a Roma (e, por conseguinte, a todo o mundo antigo) os textos da Escola, não admira que escritores da época, de quando em quando, mostrem conhecer uma ou outra página do “novo Aristóteles”— nomeadamente Cícero, que é o primeiro testemunho da *Ética Nicomaqueia*. Mas, como dissemos, até o século II, o Aristóteles que predomina é o helenístico.

Depois da notícia fugaz, inserta no *de finibus* (V 12), no século II Aulus Gellius (XX 5,1) nos informa mais pormenorizadamente acerca das diferenças *internas* entre o Aristóteles da época helenística e o Aristóteles da época romana: “commentationum suarum... artiumque, quae discipulis tradebat, Aristoteles philosophus duas especies habuisse dicitur... ἀκροατικά e ἔξωτερικά...”

Ora, na perspectiva pela reedição de todos os fragmentos do “Aristóteles perdido” e, por consequência, através do reconhecimento da dicotomia — obras exotéricas ou publicadas, e textos ou sumários de lições proferidas no mais restrito âmbito da escola —, tornou-se flagrante certa oposição entre mestre e discípulo. Com efeito, de Platão res-

tam todos ou quase todos os escritos “exotéricos” (o que talvez não pouco tenha contribuído para eliminar, da tradição, os congêneres escritos de Aristóteles); mas do Estagirita, salvo a *Constituição de Atenas*, só os “acromáticos”. E ainda se dá o seguinte: enquanto, no conjunto da obra de Platão, se distinguem três períodos, cujos limites a moderna crítica fixou com relativa segurança e de modo que, com raras exceções, não subsistem dúvidas a respeito da atribuição de um ou outro diálogo a esta ou àquela época da sua vida de mestre e pensador — muitas vezes é ainda questão aberta a de saber, com satisfatório rigor, quais as obras, ou quais as partes, em cada uma das obras de Aristóteles, que correspondem a um ou outro período do seu magistério filosófico.

Tal é, em poucas palavras, a “Questão Aristotélica”, vagamente prenunciada por Werner Jäger, em 1913, no seu especialíssimo trabalho acerca da composição da *Metafísica*, e, dez anos depois, precisamente enunciada e amplamente divulgada, pelo mesmo autor, em um dos mais preciosos livros da inesgotável bibliografia do aristotelismo.

#### CRONOLOGIA DOS ESCRITOS DE ARISTÓTELES

Das pesquisas histórico-filológicas de Jäger, resultaria para a cronologia dos escritos aristotélicos a articulação periódica que passamos a expor.

1. *Período Ateniense* ou “*Académico*”: Diálogos (perdidos), salvo o *De philosophia* e o *Protrepticum* (exotéricos); formação da doutrina contida nos tratados lógicos e na *Retórica*; princípios fundamentais da *Física*, consignados nos livros I, II e VII (ideia de finalidade, matéria e forma, potência e acto); *De caelo* I; as partes mais antigas da *Política* (livro II cc. 2 e 3) e o livro III do *De anima*.

2. *Período de Asso, Lesbo e Macedónia*: os livros mais antigos da *Metafísica* (I, V, XI e XII, exceptuado o c. 8, cc. 9 e 10 do XIII e todo o XIV); *De philosophia* (“exotérico”), contemporâneo do livro I da *Metafísica*; *Eth. eud.*;

livros II, III, VII e VIII da *Política*; *De caelo* (excepto o livro I) e *De gen. et corrupt.*

3. *Período do Liceu ou da “organização da pesquisa científica”*: em geral, todas as obras de carácter histórico e biológico; *Meteor.*; *De anim.* I e II; *Parva naturalia*. Nestes anos de actividade magistral, à frente dos filósofos, historiadores e naturalistas do Liceu, Aristóteles estabelece as bases de uma grandiosa *suma*, que vemos realizar-se nos anos sucessivos, pelo menos no que concerne à História da Ciência (Teofrasto: História da Física; Eudemo: História da Matemática; Ménon: História da Medicina). É também, neste período, que Jäger situa a revisão da teoria do primeiro motor, que consta do c. 8 do livro XII da *Metafísica*, e, de acordo com as novas tendências empíricas da escola, os livros IV, V e VI da *Política* (cuja redacção se basearia nos materiais das *Constituições*); e, por conseguinte, também a *Ética nicomaqueia*, que, como “fenomenologia da vida moral”, corresponderia à “fenomenologia da vida política”, desenvolvida naqueles três livros da *Política*; finalmente, os livros VII, VIII e IX da *Metafísica*, com o VI, que lhes serve de introdução (doutrina da substância).

A ideia de “desenvolvimento interno”, que presidiu à elaboração desta tese renovadora, explica, com um mínimo de pressupostos, inúmeras contradições que a crítica novecentista já havia denunciado pela análise do extenso *Corpus Aristotelicum*, e, em primeiro lugar, os que radicariam nas diversas atitudes do filósofo — desde a velada oposição até à ostensiva polémica — defronte a Platão ou a seus sucessores na Academia. Restrições e objecções, em especial as dos neo-escolásticos de Louvain, incidem com particular vigor nas tendências que, após Jäger, vieram a lume, para demasiado evidenciar o “empirismo” do Liceu (III período) e, portanto, para debilitar o valor tradicional do testemunho aristotélico, quanto à perenidade da Metafísica. No entanto, é certo que não há página em seu *Aristóteles*, onde Jäger afirme que o filósofo alguma vez tenha desistido da especulação metafísica; quando muito, o que se

poderá dizer é que, do primeiro ao último período, Aristóteles se vai afastando progressivamente daquela concepção da Metafísica a que poderia ter chegado, se prosseguisse nas pisadas do mestre, tentando simplesmente resolver a seu modo as aporias que Platão deixara insolutas.

Depois de Jäger, apresentou F. Nuyens (*L'évolution de la psychologie d'Aristote*, 1948) outro critério para determinação da cronologia das obras de Aristóteles. A ideia do filósofo holandês consistia em averiguar que estágios intermediários se percorrem, através do *Corpus Aristotelicum*, desde o *Eudemus*, em que a alma é ainda uma substância separada, até ao *De anima*, em que ela é já a enteléquia do corpo, e, portanto, em que corpo e alma constituem uma unidade substancial. Questão seria, pois, a de classificar as obras do Estagirita em três períodos, que se distinguiram, o primeiro, pelo “dualismo antagónico” do *Eudemus*, o segundo, pela “natural colaboração” da alma e do corpo, qual é, por exemplo, a manifesta concepção da *Historia animalium*, e o terceiro, pela doutrina da “alma-enteléquia”, que vemos plenamente desenvolvida no *De anima*. A aplicação deste critério permitiu a Nuyens alcançar resultados que, em parte, confirmam a teoria de Jäger e, em parte, a contradizem. Assim, o *De philosophia* e o *Protrepticum* transitam do período de Asso e Lesbo (II) para o período da Academia (I), e, portanto, também o *De caelo*, a *Phys.* I-VII e o *De gen. et corrupt.* pertencem ao primeiro período, ao passo que as obras lógicas, o *De interpr.* e *Analíticos*, ao segundo. A *Historia animalium*, como se disse, é característica do II período de Nuyens (era-o do III de Jäger) e, com este tratado, semelhantemente se desloca a maior parte das obras biológicas, com exceção do 6.º tratado dos *Parva naturalia* e do *De generatione animalium*.

O mérito incomparável de Jäger reside, todavia, em que todas as descobertas susceptíveis de esclarecer a biografia intelectual de Aristóteles se efectuam, não em oposição a esse princípio do “desenvolvimento interno”, que o eminente filólogo e historiador estabeleceu, e ninguém põe em

dúvida, mas, apenas, de acordo ou em desacordo com um ou outro critério classificatório da bibliografia aristotélica. Jäger propunha-se distinguir as várias fases, na evolução intelectual de Aristóteles, percorrendo uma trajectória que parte da “Metafísica platónica” para chegar a uma “ciência rigorosa, assente em bases empíricas”; Nuyens julga possuir, no desenvolvimento da Psicologia, a chave da questão aristotélica; os resultados, por vezes tão diversos e contraditórios, reflectem a enorme complexidade do problema que há mais de quinze séculos foi enunciado pelo primeiro grande comentador do Estagirita, e que, afinal, é o móbil de todas as pesquisas neste campo da crítica e da história da tradição.

Efectivamente, questão primacial seria a diversidade que se julga apreender pelo confronto das doutrinas do *Corpus* e dos *Fragmentos*. Alexandre de Afrodísias (primeira metade do século III d.C.) decidia-se por uma solução externa: a inautenticidade dos “exotéricos”. Jäger representa a conciliação do extremismo de Alexandre, em que, aliás, reincidiu o moderno editor dos fragmentos (v. Rose, *Aristoteles Pseudepigraphus*, 1863), e o extremismo de Zürcher (J. Zürcher, *Aristoteles' Werk und Geist*, 1952), que, a bem dizer, mais não faz que prosseguir consequentemente nas pisadas dos críticos mais recentes. De facto, segundo a tese inquietante e escandalosa de Joseph Zürcher, à obra autêntica de Aristóteles pertenceriam, com raras excepções, apenas aqueles escritos que naufragaram na tempestuosa corrente da tradição, e, entre os livros do *Corpus*, mal se pode distinguir o que pertence a Aristóteles e o que pertence a Teofrasto. Diga-se de passagem que as discordâncias dos resultados, na aplicação de diversos critérios de divisão cronológica das obras de Aristóteles, apontam para uma possível “contaminação”, isto é, para uma eventual redacção de todos os escritos acroamáticos do Filósofo, após a sua morte, efectuada por algum discípulo tão ávido de “coerência interna” e “imobilidade sistemática”, que não se haja coibido de “corrigir” as mais flagrantes “anomalias”.

Se, na exposição que precede, não deixámos assinalado o lugar que competiria à *Arte Poética*, entre os demais escritos de Aristóteles, é porque, felizmente, neste campo, poucas tarefas haverá tão fáceis de cumprir. Já uma cronologia relativa, baseada, simplesmente, nas próprias citações que Aristóteles faz de escritos seus (v. P. Thielscher, *Die relative Chronologie der erhaltenen Schriften des Aristoteles nach den bestimmten Selbstzitaten*, “Philologus”, 97 [1948], págs. 239 e segs.), bastaria para situar a *Poética*, por um lado, depois da *Ética Nicomaqueia* e da *Política*, e antes da *Retórica*, e, por outro lado, após o *De anima* e o *De interpretatione* — o que significa que, seja qual for o sistema de classificação cronológica adoptado, a data da composição desta obra recairá sempre no último período da vida do filósofo. Mas, aqui, a evidência interna é bem relevante. Se há livro que melhor exemplifique o carácter “acroamático” de todos os que integram o *Corpus Aristotelicum*, esse é a *Poética*. Nenhum outro se nos afigura mais “torturado” por notas marginais, expressões parentéticas e acréscimos sucessivos, do que este, que, certamente, foi texto para mais de uma série de prelecções a discípulos interessados na problemática da literatura e das suas implicações antropológicas e políticas. Além disso, quase todas as suas proposições teóricas parecem reclamar os esclarecimentos que o filósofo, decerto, não deixaria de fornecer, por via de referência à tal base empírica — no caso, os copiosos escritos “hipomnemáticos” que diziam respeito à matéria.

Mas, o principal “pressuposto” da *Arte Poética* ainda seria uma daquelas obras exóticas que os seus ouvintes bem conheciam de memória: o diálogo *Dos Poetas*. Uma alusão a Empédocles, outras aos mimos de Sófron e Xenarco, possivelmente todas as vezes que o mestre pronunciava a palavra “imitação” ou se referia à “catarse”, seriam ocasião para relembrar algumas passagens desse livro, em que o assunto fora desenvolvido por todas as suas articulações essenciais.

## O PROBLEMA DOS “EXOTÉRICOS”

A extrema importância que a consideração deste diálogo tem assumido na exegese do nosso texto e em todos os trabalhos que se propõem resolver o problema da formação e do desenvolvimento das doutrinas estéticas do Estagirita, assim como naqueles que visam o esclarecimento de tantas obscuridades que envolvem a história da crítica literária, através das gerações dos gramáticos e filólogos que sucederam a Aristóteles — leva-nos forçosamente a retomar, neste ponto, a difícil questão dos “exotéricos”, mas, desta vez, com o especial propósito de descobrir a relação que existiria entre o texto perdido e o texto preservado pela tradição.

Houve tempos em que se julgou observar flagrante discrepância entre os juízos que Aristóteles formula acerca de Empédocles, na *Poética* (47 b 13, v. *Índice Onomástico*, s.v.) e no *De Poetis* (frg. 1 Ross, pág. 67); porém, mais atenta leitura basta para dissipar o equívoco (v. *infra*, com. *ad locum*): em ambos os lugares, o juízo é idêntico; só as expressões diferem, em conformidade com os aspectos sob os quais é encarada a obra do poeta-filósofo de Agrigento. Aliás, onde quer que se denunciem outros vestígios de alguma referência ao diálogo “publicado”, o autor da *Poética* fá-lo de modo que não é possível qualquer hesitação quanto ao acordo essencial das doutrinas expostas. Em relação ao tratado acroamático, o diálogo exotérico não representa, portanto, uma fase de pensamento, longínqua e superada, o que nos permite supor, ou que o sistema de Aristóteles se manteve inalterado durante muitos dos seus anos derradeiros, ou que as duas obras não foram redigidas em datas muito distantes. Mas, se optarmos, como parece mais natural, pelo segundo membro da alternativa, conclusão lógica é termos de recusar algumas conclusões da crítica hodierna e reconsiderar as opiniões dos antigos acerca da diferença entre os escritos exotéricos e acroamáticos.

Segundo Aulus Gellius (XX 5.1), “ἐξωτερικά dicebantur quae (i. e. *commentationes*) quae ad *rhetoricas* *meditationes* facultatemque *argutiarum* *civiliumque* *rerum* *notitiam*

conducebant. *ἀκροατικά* autem vocabantur in quibus philosophia remotior subtiliorque agitabatur quaeque ad naturae contemplationes disceptationesve dialecticas pertinebant". A diferença, por conseguinte, não se atribuía senão à diversidade das matérias tratadas: de modo geral, os exotéricos não incidiam sobre problemas de lógica e filosofia natural, e os acroamáticos desdenhavam de questões retóricas e políticas. Não há dúvida que, nestes termos, a distinção proposta pelo gramático latino anda bem longe da verdade que se depreende dos fragmentos e dos testemunhos que possuímos acerca dos diálogos perdidos (cf. *Aristotelis Fragmenta Selecta*, de W. D. Ross, Oxford 1955, 2.<sup>a</sup> ed. 1958). No entanto, é bem certo que a referência a uma oposição entre as "rhetoricas meditationes" e as "disceptationes dialecticas" deve ter guiado o espírito de Bernays, o qual, segundo Bonitz (*Index Aristotelicum*, pág. 104 b), dizia estar abrangido "eo nomine (i. e. *ἐξωτερικοὶ λόγοι*) genus quoddam librorum, quod a severa et accurata philosophicae doctrinae alienus sit".

#### A TESE DE WIELAND

O passo mais decidido e mais decisivo, nesta linha de solubilidade do problema, deu-o, recentemente, Wolfgang Wieland, em seu trabalho "Aristóteles como mestre de Retórica, e os escritos exotéricos" (*Aristoteles als Rhetoriker und die exoterischen Schriften*, "Hermes", 86 [1958], págs. 323-346). O filólogo parte da consideração mais atenta de uma passagem da *Física* (IV, pág. 217 b 29 e segs.) para concluir que as palavras "através de (escritos, discursos) exotéricos" se referem a um modo de abordar aqueles mesmos problemas, que, de outro modo, são tratados nos escritos acroamáticos; ou antes, que os exotéricos referir-se-iam *a problemas de outra espécie, que podem surgir a propósito do mesmo objecto da exposição acroamática*. O autor crê poder afirmar que tais problemas são "problemas de existência", e não, "problemas de essência"; são proble-

mas do  $\delta\tau\iota$ , e não problemas do  $\delta\iota\sigma\tau\iota$  (págs. 326-27). Ora a existência ou inexistência não é susceptível de prova apodíctica; o mais que se poderá fazer é *persuadir* ou *dissuadir* a quem negue ou afirme que um objecto existe ou não existe. Não admira, portanto, que na aludida passagem da *Física* — argumentação *exotérica* sobre a existência ou inexistência do tempo —, ocorram, não vocábulos tipicamente científicos, como  $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\eta\mu\eta$  (ciência) e  $\epsilon\ell\delta\eta\sigma\iota\varsigma$  (conhecimento), mas outros termos, que provêm da retórica:  $\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$  (crença) e  $\pi\epsilon\iota\theta\omega$  (força persuasiva). As provas de existência, neste passo da *Física*, como nos demais deste e dos outros tratados, que incidem sobre semelhante argumento — lembramos, por exemplo, no início da *Metafísica*, a prova de que “todos os homens, por natureza, desejam conhecer”, e na *Poética* (c. IV) a prova de que o “imitar é congénito no homem” (cf. coment. *ad locum*) —, e já antes em Platão (Wieland cita as provas da imortalidade da alma, no *Fédon*) — as provas de existência, dizíamos, decorrem a modo tipicamente retórico, neste sentido rigoroso de se servirem da técnica do “entimema”, que o próprio Aristóteles designa por “silogismo retórico”. O processo consiste principalmente no acúmulo de “sinais” ( $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\alpha$ ) e “testemunhos” ( $\tau\epsilon\kappa\mu\eta\pi\iota\alpha$ ) — por onde se revela quanto o raciocínio exotérico (ou retórico) difere do raciocínio acroamático (ou apodíctico). Efectivamente, ao passo que em uma demonstração rigorosamente lógica não tem sentido o querer fundamentar melhor uma causa, pelo facto de lhe conferir fundamento, de muitas e várias maneiras, do mesmo passo se apreende que a demonstração retórica tanto mais eficiente será, quanto mais numerosos e diversos forem os “indícios” (sinais e testemunhos) de prova (pág. 335).

É, pois, um feliz acaso, este, de se nos deparar tão claramente definido o conceito de discurso “exotérico”, num texto acroamático. Mas, quanto ao sentido de “exotérico”, nas passagens em que o termo se aplica em adjetivar um escrito, provavelmente dos “publicados” ( $\ell\kappa\delta\epsilon\delta\mu\eta\epsilon\nu\iota\varsigma$ )? É neste ponto que se apresenta a única hipótese de trabalho em causa: “*a nossa suposição é que atrás dos*

ἐξωτερικοὶ λόκοι se oculta a manifestação literária daquele tempo em que Aristóteles exerceu o magistério retórico" (págs. 337-38).

Nas fontes biográficas comparecem, efectivamente, indícios de tal magistério (pelo menos, durante a primeira estadia do filósofo em Atenas), actividade que lhe teria granjeado a antipatia e animosidade de Isócrates, chegando um discípulo do orador, um tal Cefisódoto (ou Cefisodoro) a escrever e publicar uma refutação em quatro livros das doutrinas expostas pelo discípulo de Platão. Wieland, que não crê na hostilidade entre mestre e discípulo, referida pela tradição, interpreta os testemunhos, segundo os quais Aristóteles teria aberto uma escola concorrente da Academia, ainda durante a vida do seu fundador, precisamente no sentido daquela hostilidade e concorrência a Isócrates (pág. 336), e acrescenta a verosímil suposição de que os quatro livros de Cefisódoto nunca poderiam ter saído a lume, se o discípulo de Isócrates não houvesse encontrado suficientes referências em obras *publicadas* pelo discípulo de Platão. Enfim, sem que se possa dizer que o facto constitui uma prova, convém lembrar que, dos testemunhos de Cícero acerca dos "exotéricos", muitos se encontram justamente no âmbito dos estudos retóricos (cf. Ross, *Fragm. Selecta*, págs. 1-4).

Sem dúvida, toda esta argumentação mal toca o problema que mais nos interessaria resolver. Com efeito, não resta qualquer notícia acerca de um magistério retórico de Aristóteles em período que não seja o académico, e permanecemos na ignorância acerca da existência ou inexistência de outro, no último período ateniense. Ora, como dissemos, neste último período da vida do filósofo é que foi redigido o livro que da *Arte Poética* nos resta, e, pelos motivos acima indicados, não longe dessa época, também o diálogo *Dos Poetas*. Wieland, porém, que escreve nestes dias, em que filólogos e historiadores cada vez mais se inclinam para não rejeitar qualquer dado da tradição, senão quando demonstrada a sua absoluta falsidade, ainda nos adverte, a propósito do citado texto de Gellius, que a

última palavra ainda não foi pronunciada pela crítica, acerca do ensino exotérico *matinal* e do ensino acroamático *vesperal* do Estagirita.

#### VALOR GERAL DOS TESTEMUNHOS FRAGMENTÁRIOS

Acabamos de verificar, mediante um exemplo imprescindível à economia do nosso trabalho, que a indagação filológica se assemelha por muitos aspectos à pesquisa arqueológica. O leigo poderá supor que, neste campo, se hajam exercido esforços que mais bem empregados seriam no terreno habitualmente explorado pela história e crítica literárias; mas não chega a suspeitar de que, sem eles, nem teria história essa literatura que tanto aprecia e admira nas obras conservadas pela tradição. Quanto à Hélade, é certo que possuímos os poemas de Homero, diálogos de Platão, comédias de Aristófanes, histórias de Heródoto, orações de Demóstenes, odes de Píndaro, tragédias de Sófocles, se não integralmente, pelo menos de modo a que possamos discorrer acerca da Epopeia, da Lírica, da Tragédia, da Comédia, da Retórica, da Historiografia e da Filosofia — em suma, de todos os géneros literários cultivados pelo génio incomparável da Grécia Antiga. Mas, que seria da história desses géneros, se não dispuséssemos também de alguns fragmentos de Safo e Alceu, de Arquíloco e de Simónides, de Parménides e Heráclito, de Epicarmo, de Hecateu... — isto é, sem a paciência, a argúcia e o engenho de tantos *arqueólogos* da literatura?

A escavadores de ruínas da tradição também devemos certa compensação das injúrias e mutilações que sofreram os escritos de Aristóteles, pois, como vimos, não quis a mercê do destino repartir-se igualmente pelo mestre e pelo discípulo. Se as obras de Platão chegaram até nós em estado de satisfatória integridade, perante as vicissitudes dos escritos aristotélicos, pelo contrário, bem cedo foram enunciados aqueles múltiplos e complicados problemas da tradição manuscrita. História ou lenda, a “cave de Scépsis”

aponta para uma verdade indiscutida e indiscutível: depois de Tirânion, a edição de Andronico de Rodes já não continha senão a parte das obras de Aristóteles que consta do *Corpus*, designadamente, a dos escritos acroamáticos. Os outros, os “exotéricos”, talvez porque andassem de mão em mão, escusavam de ser reeditados pelos antigos gramáticos; mas estes careciam de uma reedição que os arrancasse ao olvido, a que teriam sido votados a partir do momento em que a Escola se orientou decididamente no sentido da investigação erudita e para os problemas mais estritamente naturalísticos e histórico-literários. Se o grande desvio teve lugar ainda em vida de Aristóteles, ou de Teofrasto, ou só depois da morte do fundador do “Perípato” ou do grande escolarca que imediatamente lhe sucedeu — essa é outra questão. A “cave de Scépsis” é, como escrevemos, a “razão” lendária, que desoculta uma verdade histórica: os escritos acroamáticos eram súmulas de uma doutrinação viva, oralmente transmitida de mestre a discípulos. Cada um deles supõe, por conseguinte, a totalidade de um sistema filosófico e a minuciosidade da investigação erudita que caracteriza os doze anos derradeiros do magistério de Aristóteles em Atenas. A *Poética* é uma dessas súmulas. Queremos dizer: é um livro em que o enunciado e as soluções de certo problema se encontram patente ou latente mente coordenados com os enunciados e as soluções de outros problemas afins, que iam surgindo na via de formação de uma grandiosa *enciclopédia*.

#### ESTRUTURA ORIGINAL DA *POÉTICA*

Originalmente, a *Arte Poética* compreendia dois livros, e não só aquele que a tradição nos legou, que era o primeiro. Com efeito, o catálogo transmitido por Diógenes Laércio menciona dois livros de uma “*pragmatéia*” da arte poética; e tanto o nosso texto como o de outros tratados de Aristóteles bem parecem aludir ao segundo livro. Assim, no capítulo VI (pág. 1449 b 21), em que diz “da imitação em hexâ-

metros e da comédia trataremos depois...”; e na *Retórica*, em dois lugares (I, 11, 1372 a 1; III 18, 1419 b 5), referindo-se ao “ridículo”, *de que já tratara na Poética*. Menos demonstrativo é o argumento sugerido pelas omissões. Não há dúvida que o primeiro livro omitiu, entre outras, a definição de “catarse”, e quantas centenas, se não milhares, de páginas nos tem custado essa omissão, sabe-o quem quer que se proponha resolver o problema. Teria Aristóteles alguma vez explicado em que consiste aquela “purgação das emoções de terror e piedade” a que visa a tragédia? Na *Política* promete fazê-lo *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* (“nos [livros] acerca da poesia”). São os mesmos termos em que a *Retórica* se refere ao “ridículo”, mas no texto da *Poética*, que a tradição conservou, só comparece a palavra; nada mais. Resta, pois, a suposição, aliás verosímil, de que o segundo livro desenvolvesse aquele conceito. Mas é apenas uma hipótese; e tanto ou tão pouco plausível, como aquela que atribui semelhante desenvolvimento ao diálogo *Dos Poetas* (cf. Rostagni, *op. cit.*). Há, por fim, o argumento paleográfico. A *vulgata* (cod. A e apógrafos) termina assim: “falámos, pois, da tragédia e da epopeia... das causas pelas quais resulta boa ou má a poesia, das críticas e respectivas soluções”. Mas o *Riccardianus* acrescenta: “dos jambos e da comédia...”, e, depois da palavra “comédia”, outra, evanescente, que, sendo *γράψω* (“escreverei”), como parece, confirmaria a hipótese, ou a quase certeza, de seguir imediatamente outro livro sobre a comédia e a poesia jâmbica, e que talvez contivesse uma exposição da problemática respeitante à catarse.

Problema não menos interessante e instrutivo é o da perda deste livro.

Não há dúvida que já no século VII, o autor da versão siríaca, da qual dependem as traduções e paráfrases dos aristotelizantes árabes, ignorava a existência do segundo livro da *Arte Poética*. Por consequência, a perda deve ascender a época bem mais remota, e há motivos para suspeitar que o livro já não existia à data em que começou a transcrição de toda a literatura antiga do “volumen” para o

“codex” e do papiro para o pergaminho — entenda-se, de toda a literatura então existente, e, ainda assim, só daquela que, nesse tempo, se julgava digna da custosa operação de salvamento.

Porém, o anterior desaparecimento do II livro, a que infeliz acaso poderemos atribuí-lo?

Remontemos mais alguns séculos. Pelo que atrás deixámos dito, acerca dos escritos acroamáticos, não é provável, nem sequer verosímil, que os textos da Escola fossem manuseados pelo público, mesmo por aquele público letrado que, certamente, lia os textos dos dramas, da tragédia e da comédia, cuja “edição” em numerosos exemplares teria inaugurado o comércio livreiro na Antiguidade. Por outro lado, os filólogos de Alexandria, admitindo que já não possuíssem o texto integral da *Poética* — o que não é provável, visto que o catálogo que ascenderia a Hermipo o menciona entre os poucos “acroamáticos” que alistou —, deviam estar bastante familiarizados com a doutrina de Aristóteles acerca da poesia e das questões críticas. Dessa familiaridade, testemunham os códices bizantinos, que nos transmitem numerosos *prolegomena* à comédia, os escólios (B) à *Iliada* com os seus “problemas homéricos”, os gramáticos com as suas definições dos géneros literários (Diomedes, Evântio, Donato), a *Ars Poetica* de Horácio modelada na do peripatético Neoptólemo de Párión, os fragmentos de Filodemo e Suetônio, os “argumentos” de tragédias e comédias, que remontam a Aristófanes de Bizâncio, etc., etc. Mas, com tudo isto, ainda não se resolve o problema da *única* perda do II livro. A explicação mais provável consiste em pensar que, desde o tempo de Aristóteles, a comédia já havia tomado considerável ascendência sobre a tragédia, no gosto do público, e não é impossível — pelo contrário! — que Menandro bem tivesse aproveitado as lições de Aristóteles, consignadas na *Poética*. Por isso, ao passo que a teoria da tragédia se ia recolhendo ao gabinete dos eruditos, do mesmo passo a teoria da comédia se ia difundindo e vulgarizando, até que, ao soar a desgraçada hora dos epítomes, já não havia quem não pudesse

dispensar-se da leitura de um tratado que punha muito mais problemas do que aqueles que resolia em termos acessíveis a pessoas não afeitas à disciplina escolar. É sabido como, efectivamente, o epítome repele da tradição o livro que resumiu. Sobram os exemplos do lamentável e lamentado desaparecimento de tantas obras, cujo teor mal se adivinha através das mutilações a que foram submetidas por indivíduos que não tinham a mais pálida ideia acerca das melhores qualidades dos textos que se propunham vulgarizar. Que diremos, efectivamente, do *Tractatus Coislinianus* que reduziu a intragável “pastiche” da definição de tragédia (*Poet.* c. VI) provavelmente todo um capítulo do II livro da *Poética*? E da *doxografia*, se compararmos o que nos resta de antigas histórias da “Física” com o longo fragmento *de sensu*, da autoria de Teofrasto? E dos *mitógrafos* e *heortógrafos*, se medirmos a distância que separa a *Biblioteca* do pseudo-Apolodoro, e algumas notícias de escólios e léxicos, do que se pressente através dos poucos fragmentos do  $\pi\epsilon\rho\iota\ \vartheta\epsilon\tilde{\omega}\nu$  do verdadeiro Apolodoro de Atenas? E dos *atidógrafos*, se confrontarmos um ou outro artigo de Harpocrácion ou do *Etymologicum Magnum*, que os citam, com a imagem, longínqua e evanescente, da rica messe de informações que F. Jacoby nos deixou entrever?

Eis por que perdemos o segundo livro da *Poética*, e por que só nos resta o primeiro.

#### CONTEÚDO ORIGINAL DA *POÉTICA*

Tracemos, agora, um breve escorço do tratado, tendo em conta, não só a doutrina exposta no I livro, mas também o presumível argumento do segundo.

Obedecendo ao plano estabelecido de início: “falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies”, Aristóteles desenvolve nos primeiros capítulos o conceito de poesia, pelas suas notas fundamentais; e resultando ser ela “imitação de ação”, praticada mediante a linguagem, a harmonia

e o ritmo, ou só por dois destes meios, divide as espécies de poesia pelas qualidades dos indivíduos que praticam a acção (objecto), do meio por que se imita e do modo como se imita; e essas espécies vêm a ser: ditirambo, nomo, comédia, tragédia, epopeia...

Mas, quanto ao modo de imitar, todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza *mediante narrativa* ou *mediante actores*, isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a acção e agindo elas mesmas. Fica, portanto, determinada a matéria a tratar: por um lado, a epopeia (narrativa), por outro lado, a tragédia e a comédia (dramáticas).

A segunda parte é justamente dedicada ao estudo da tragédia e à comparação dos géneros trágico e épico. Começa por dar a famosa definição: “é, pois, a tragédia imitação de uma acção austera...” (c. VI), enumerando depois os diversos elementos do drama: espectáculo, melopeia, elocução, pensamento, mito e carácter. Estes são os elementos qualitativos, porque as partes, considerado o poema trágico do ponto de vista quantitativo, vêm designadas no c. XII; são o prólogo, o episódio e o êxito (partes recitadas ou dialogadas), e o coral, composto de párodo e estásimo (partes cantadas). De todas, só as primeiras merecem a atenção de Aristóteles neste livro, pois as segundas pertencem a um daqueles elementos — a música (o outro é o espectáculo cénico) — que, diz ele, não são essenciais à tragédia.

Dos outros elementos qualitativos, o mito é o mais importante, pois a elocução, o pensamento e o carácter podem, de certo modo, reduzir-se ao mito. E assim, todas as páginas que vão desde o princípio do c. VII até ao fim do c. XVIII — apenas com duas interrupções, a do c. XII (partes quantitativas) e a do c. XV (caracteres) — são inteiramente preenchidas por uma teoria da efábulaçāo trágica. O problema de Aristóteles é determinar o procedimento a seguir pelo poeta, para obter do mito as emoções de terror

e piedade. É então que introduz o “reconhecimento” e a “peripécia”, o “nó” e o “desenlace” da intriga, que devem resultar da trama dos factos, conformemente à verosimilhança e à necessidade.

E porque considera a epopeia na perspectiva teórica da tragédia, sendo-lhe portanto aplicáveis, *mutatis mutandis*, as regras precedentemente expostas, Aristóteles esboça, nos cc. XXIII, XXIV e XXV uma breve teoria do poema épico, terminando esta parte pela comparação da epopeia com a tragédia, em termos que, dir-se-ia, preparam as páginas subsequentes, que se propõe dedicar à comédia e à poesia jâmbica.

Uma vez definida a comédia em termos análogos àqueles em que definira a tragédia (c. VI da *Poet.* e *Tract. Coisl.*, § 3), isto é, posto o ridículo em lugar do austero, e o prazer e o riso em lugar do terror e da piedade, procederia depois à enumeração e definição dos elementos da comédia, que são os mesmos da tragédia (*Tract. Coisl.*, § 7) — mito, caracteres, pensamento, elocução, melopeia e espectáculo —, dando ainda e em conformidade com o seu conceito de artes miméticas especial relevo a certos meios de obtenção do cómico, designadamente aos que são reduutíveis ao mito, e excluindo outros, por acessórios (*Tract. Coisl.*, § 8). Como já dissemos, é de presumir que a exposição terminasse pelo confronto entre a arte dos comediógrafos e a de Homero, pela parte da poesia jâmbica que lhe era atribuída, porquanto no I livro (c. IV, pág. 1448 b 33) já afirmara que Homero “tal como foi supremo poeta no género sério... assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo”.

A essência da poesia, considerada como imitação de acção austera ou ridícula — eis, por conseguinte, o problema que Aristóteles enuncia e resolve nestes dois livros, coordenadamente com os problemas éticos e políticos e, talvez, os físicos, que enunciara e resolvera noutras tratados e subordinadamente à sua teoria geral da ciência. Não é esta a oportunidade para tentar a prova do que em tão

poucas linhas deixamos escrito. Queremos apenas sugerir que, na *Poética*, a teoria da acção dramática está mais próxima do que inadvertidamente se poderia supor, da teoria do movimento, exposta na *Física*; aludir à dependência dos juízos críticos, expressos na *Poética*, em relação aos princípios estabelecidos na *Ética*; e lembrar que talvez não haja outra solução do problema da catarse, além da que se infere da *Política*.

#### OS ESCRITOS CONGÉNERES

Mas o nosso texto, além das teorias da tragédia e da epopeia, que formam, digamos assim, o *tronco* da obra, apresenta também outras, como que excrescentes e acessórios ramos, que só não atingiram o completo desenvolvimento porque, se o atingissem, excederiam a finalidade proposta e viriam a constituir outros tantos tratados independentes. Entre essas partes, contamos, na ordem em que se nos deparam: 1) as notícias históricas acerca da origem da tragédia e da comédia (cc. III-V); 2) as definições e a classificação dos elementos da linguagem (cc. XIX-XXII); 3) os problemas críticos e as respectivas soluções, principalmente no que respeita aos poemas homéricos (c. XXV).

Por outro lado, também são notabilíssimas as omissões; e a do lirismo, por exemplo, mais notória, dá lugar a justificada perplexidade, tratando-se, como se trata, de *poesia*. É certo que o desenvolvimento do conceito fundamental: *poesia = imitação de acção* exclui a lírica de entre os géneros poéticos. Mas se o metro (e, por conseguinte, o ritmo) não é artifício do escritor, estranho à essência da poesia, como se depreende de certas passagens em que Aristóteles nos diz que “o engenho natural encontra o metro adequado ao poema”, que “a epopeia e a tragédia diferem pela métrica”, que “o ritmo jâmbico melhor se adapta à linguagem corrente”, “o tetrâmetro trocaico, à dança e ao satírico”, e “o hexâmetro à epopeia” (cf. *Índice Analítico*, s. v. METRO) — teremos de concluir que, inscritos à margem da

lição principal desta arte poética, encontramos os fragmentos de outra arte poética mais compreensiva, que teria procedido ao estudo do ritmo e da harmonia, elementos do coro trágico e, em geral, da poesia lírica, de cujo seio, fecundado pelo *lógos*, irrompera a tragédia.

Ora, precisamente aqui, nas lições secundárias e nas omissões voluntárias de Aristóteles, é que, em nossa opinião, mais vincado aparece o carácter acroamático ou esotérico deste livro. Queremos dizer: quando nos detemos perplexos ante as contradições resultantes de lacunas, ou ansiosos perante ensinamentos truncados, devemos lembrar-nos de que a *Poética* é apenas um resumo, um apontamento escolar; que pressupõe, por consequência, o comentário de viva voz, porque é o término de longa meditação e de árdua investigação.

À parte um dos dois livros da *Poética* e os três da *Retórica*, das outras obras de Aristóteles, mais ou menos afins, não conhecemos senão os títulos ou, em casos mais favoráveis, alguns fragmentos. Quanto aos similares tratados de Teofrasto, Dicearco, Filóxeno, Praxífanés — isto é, dos mais próximos discípulos, aqueles que também foram os mais diligentes pesquisadores dos elementos e dos fundamentos da arte poética —, a situação é idêntica, quando não mais precária.

Não podendo nem devendo atravessar a intrincadíssima selva da erudição; omitindo, portanto, os dificílimos e, por vezes, insolúveis problemas da autenticidade das obras e da restituibilidade das doutrinas fragmentariamente representadas por citas dispersas, ainda assim, proveitosos ensinamentos podemos extrair da simples enumeração de todos esses tratados e da mera alusão a alguns fragmentos.

Considerando, pois, as lições “secundárias”, “incompletas” ou “marginais” da *Poética*; cotejando-as com as citadas passagens de obras perdidas, é fácil verificar quais, de entre elas, representam a respectiva lição “completa”:

## POÉTICA

1. Definição e classificação dos elementos da linguagem (cc. XIX-XXII)
2. Problemas críticos e respectivas soluções (c. XXV)
3. Notícias históricas acerca da origem da tragédia e da comédia (cc. III-V)

## OUTROS ESCRITOS

- Da elocução* (n.º 87, no catálogo de Diog. Laert.)
- Questões Homéricas* (n.º 118)
- Dos poetas* (n.º 2)
- Vitórias Dionisíacas* (n.º 135)
- Didascálias* (n.º 137)
- Das tragédias* (n.º 136)

Examinemos de relance cada um dos três pontos da concordância acima estabelecida.

1. A identificação da obra acerca *da elocução* é duvidosa e discutível. No entanto, os cc. XIX a XXII da *Poética*, e a pressuposição de que outros capítulos do II livro haveriam tratado da “locução comum e plebeia” (*Tract. Coisl.*, § 7), permitem, de certo modo, medir o alcance da pesquisa lexicológica empreendida por Aristóteles ou algum de seus discípulos. Sem dúvida, a definição e classificação de vocábulos não satisfazem, nem de longe, as exigências da moderna linguística, mas também não há dúvida de que a gramática de Dionísio da Trácia, que foi, por assim dizer, o paradigma de toda a gramatologia grega até época não muito recuada da nossa, talvez mais não fizesse que desenvolver aquela gramática *in nuce*.

2. A notícia de um biógrafo refere-se a uma “*edição da Ilíada, dedicada a Alexandre*”. Lendária ou histórica, tal referência assinala, de per si, o interesse que a epopeia merecera do filósofo. Quanto às “*investigações homéricas*”, a seguir mencionadas pelo mesmo biógrafo, confundem-se, pelo título, com o homônimo livro de Porfírio. Mas, sendo este, decerto, uma das fontes principais dos escoliastas de Homero, quando citam Aristóteles a propósito de algum

problema crítico, podemos supor que, por detrás dos *ζητήματα* de Porfírio, estão os *ἀπορήματα* de Aristóteles. Aqueles escólios são relativamente abundantes e, juntos às páginas da *Poética* (c. XXV) respeitantes aos mesmos problemas, perfazem quanto basta para que possamos avaliar o conteúdo e as intenções dos dois livros que Aristóteles dedicara à *Iliada* e à *Odisseia*. É de notar que, ocupando as questões críticas um lugar eminente na dialéctica sofística e académica, as soluções do Liceu se nos afiguram mais próximas de Aristóteles e de Aristófanes de Bizâncio, que de Platão e de Górgias (cf. coment. ao c. XXV).

3. Chegamos, finalmente, aos tratados de História Literária propriamente dita. Quanto ao livro *Das tragédias*, vale o mesmo que dissemos acerca do *Da elocução*, não se podendo excluir a hipótese de que este título seja “duplicata” de um nome que teria designado o primeiro livro da arte poética. Mas quanto aos outros três, os documentos, ainda que não muito numerosos, são todavia suficientes para que tracemos com certo rigor e relativa segurança as respectivas linhas estruturais.

a) *Dos Poetas*\*. A este diálogo nos temos referido com a insistência que merece, em vista da bem razoável suspeita de que as duas obras, *Poética* e *Dos Poetas*, seriam, de certo modo, complementares. Resta-nos, agora, extrair do belo e penetrante ensaio, em que Rostagni propõe a sua reconstituição do diálogo, o quanto basta para avivar seus contornos evanescentes. Em primeiro lugar, digamos, na sequela do eminentíssimo filólogo italiano, que a complementariedade das duas obras se verificaria — mesmo sem percorrer todos os meandros da laboriosa investigação erudita — pela estrutura dos tratados acerca da arte poética que sucederam ao do Estagirita. Segundo Rostagni, a divisão estrutural que se nos defronta, por exemplo, mais notória,

---

\* V. FRAGMENTOS (Apêndice I, Secção X).

na poética horaciana, entre as matérias referentes à *ars* e ao *artifex*, ascenderia a Heraclides de Ponto, que teria sido o primeiro a fundir em um só tratado as duas secções que, em Aristóteles, ainda se encontram separadas: a “ars” na *Poética*, e o “artifex” no *De Poetis*. Em todo o caso, temos de verificar que a maioria dos comentadores modernos concordam em denunciar a existência de semelhante articulação, já e unicamente, na própria *Poética* — a “ars”, nos cc. I-XII, e o “artifex” nos cc. XIII-XV (cf. coment. ao § 1). Sendo certo, todavia, que nas poéticas ou fragmentos de poéticas posteriores a Aristóteles há indícios da artificialidade deste processo, que se traduziria em inevitáveis repetições, e, não menos certo, que no texto do tratado aristotélico ainda não nos apercebemos de tais inconvenientes ao passarmos de uma a outra das suas presumidas secções, além de que, neste livro, os poetas não figuram senão como referência exemplar ou esclarecimento acessório, e ainda, em muitas das suas páginas e sem preferência por sector apropriado — tudo nos leva a crer no bom fundamento da exclusão de uma parte intencionalmente dedicada aos poetas. Por outro lado — e esta reflexão ainda não podia ter influenciado o juízo de Rostagni —, se em conformidade com a hipótese de Wieland (embora este filólogo se incline a não incluir os diálogos na classe dos “exotéricos” que teve em mira) o *De Poetis* se estruturava em regras da “pragmatia” retórica, sumamente plausível se tornará a inferência de que os “sinais” e os “testemunhos”, mediante os quais procede o raciocínio “entimemático”, haviam de conferir ao diálogo certo colorido predominantemente histórico-literário, que não é o da *Poética*. Aliás, do predomínio desta qualidade nos advertem, não só as lições dos fragmentos conhecidos, como todas as demais, que, por hipótese mais ou menos audaciosa, se atribuem ao texto do diálogo. Com efeito, além das citas de Empédocles, dos mimos de Sófron e Xenarco e dos diálogos socráticos, o lirismo também não devia faltar na obra, dada a menção de Arquíloco, Mimnermo e Sólon, que seria difícil, para não dizer impossível, situar em qualquer outro dos

escritos aristotélicos. E o mesmo vale, quanto às observações de Aristóteles sobre o estilo de Platão, a que aludem Cícero, Temísteo e Diógenes Laércio, e às inovações dos escritores, no curso do desenvolvimento de cada género poético, se é certo que, no diálogo em questão, Temísteo se baseou, ao associar o nome de Téspis à invenção da *rhesis* e do prólogo da tragédia.

Voltando, agora, à reconstituição de Rostagni, e não esquecendo que ela tem por fundamento a consideração das mais flagrantes omissões verificadas no texto da *Poética* (a hipótese de trabalho é a complementariedade dos dois textos), importa tão-somente aduzir que o filólogo italiano julga poder atribuir ao diálogo o propósito de mais claramente explicar a atitude polémica de Aristóteles contra um conceito de mimese artística que redundava na utópica expulsão dos poetas da cidade dos filósofos. O confronto da Poesia com a História, apenas esboçado no c. IX da *Poética*, donde se concluía, em detrimento da História, a maior universalidade da Poesia e, por conseguinte, a sua índole “mais filosófica”; a novíssima aplicação dos dados tradicionais, referentes à função catártica de certas cerimónias religiosas, à dramaturgia artística de tragediógrafos e comediógrafos — donde, principalmente, resultava a absolvição da sentença condenatória que Platão havia pronunciado —, eis as ideias nucleares da publicação exótérica, as quais — acrescentemo-lo nós — viriam comprovadas pelo “silogismo retórico”, que consistia em coligir “sinais” e “testemunhos” (em grande parte de natureza histórica, como acontece nas “introduções” que Aristóteles, na *Física* e na *Metafísica*, antepõe ao tratamento apodíctico da matéria em causa), de *que* ( $\delta\tau\iota$ ) as coisas são desta e daquela maneira, na expectativa de provar, com lógico rigor, *porque* ( $\delta\iota\sigma\tau\iota$ ) não podiam ser senão como efectivamente vieram a ser. A hipótese vale, pelo menos enquanto não haja outra que a substitua com vantagem.

*b) Vitórias Dionisíacas e Didascálias.* Do primeiro destes livros, só encontramos na Antiguidade a menção do título.

Do segundo, pelo contrário, há algumas citações nominais e numerosos textos donde naturalmente se infere a presença de notícias que, em última análise, proviriam desse escrito; pode dizer-se, de modo geral, que todas as *ἀποθήσεις* ("argumentos") atribuídas a Aristófanes de Bizâncio, e que figuram no pré-início das nossas edições de Esquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, contêm fragmentos das *Didascálias*. Segundo o léxico de Harpocrácion, *διδάσκαλος* designa simplesmente o autor de ditirambos, comédias e tragédias; mas a palavra deve ter significado, antes, o "mestre dos coros", e "didascália" quereria dizer, por fim, "notícia respeitante à produção e representação de um drama ou grupo de dramas, conservado num arquivo". Conhecemos por uma inscrição de Delfos o decreto que determinou a coroação e o encó mio de Aristóteles e de Calístenes, por haverem levado a cabo a "lista dos vencedores dos jogos pítios". É claro, todavia, que a "lista dos vencedores dos concursos dionisíacos" e das "representações dramáticas atenienses" eram, pelo menos, obra de igual mérito, e foram decerto a última instância a que, mais tarde, recorreram os gramáticos de Alexandria para dissipar as dúvidas que subsistissem acerca do verdadeiro autor desta ou daquela tragédia, da pertinência deste ou daquele drama a uma ou outra trilogia ou tetralogia, da data em que se realizara a primeira representação, da parte da lenda heróica que constituía o respectivo argumento, etc., etc. E também é claro que obra de tão grande vulto não poderia ser levada a bom término sem o auxílio de colaboradores que colhessem, nos arquivos dos arcontes, as necessárias informações acerca das peças representadas nos dois séculos decorridos desde que Téspis, no reinado de Pisístrato, vencera o primeiro concurso trágico.

#### CREDIBILIDADE HISTÓRICA DA *POÉTICA*

Dos modernos pesquisadores, os que teorizam *contra Aristóteles* esforçam-se por relevar, nos documentos e

monumentos antigos, os pormenores susceptíveis de demonstrar que, do Estagirita, dependem todos ou a maior parte dos testemunhos acerca da origem da tragédia no ditirambo, e da fase satírica por que haveria passado o drama primordial. Este procedimento afigura-se-nos presupor a convicção de que, na *"Poética"*, as lições históricas sobre a origem e o desenvolvimento se encontram entrecruzadas na argumentação filosófica sobre a essência da tragédia (cf. c. II desta *"Introdução"* e o coment. ao § 20 da *Poética*).

Não queremos dizer que, razoavelmente, não seja possível mostrar tal dependência, quanto às linhas do c. IV que se referem à gradual “protagonização do *lógos*”. Mas, nesse lugar, surge apenas um caso evidente de não-contradição entre a verdade trans-histórica que o filósofo procura ainda e a realidade histórica que o historiador já encontrou; pois basta analisar a estrutura métrica dos poemas trágicos, de Ésquilo a Eurípides, para que reconheçamos, sem mais esclarecimentos, que o diálogo vem “protagonizar” e, por fim, a ser o único actor.

Mais ingrata empresa será demonstrar que nas malhas da argumentação filosófica também ficaram comprometidos os resultados da indagação histórica tendente a revelar a passagem pela fase satírica, em que predomina a linguagem burlesca. Posto que a elocução austera das tragédias conhecidas contradiga a veracidade daquela notícia, comprehende-se que nasça a suspeita de que, neste ponto, o filósofo prejudicou o historiador. Mas o que não se comprehende tão bem é o encadeamento lógico e a ligação necessária, dentro do próprio sistema de Aristóteles, entre o satírico (burlesco) inicial e a tragédia (austera) final. Como, por outro lado, ninguém, até hoje, conseguiu explicar satisfatoriamente a etimologia de “tragédia”, sem um último recurso à remota “passagem pelo satírico” (cf. *infra*, c. II, § 2), há-de se reconhecer o mal fundado das suspeitas e da desconfiança que pesam sobre a parte histórica deste opúsculo. Mas também importa averiguar por onde se insinuam as suspeitas e a desconfiança.

Se bem que a primeira edição do *Aristóteles* de Werner Jäger date de 1923, talvez não haja ainda quem possa considerar-se inteiramente liberto da caricatural imagem do “Filósofo”, que a Idade Média e o Renascimento nos legaram, na qual predominam os traços de um sistema acabado, perfeito... morto na sua própria complexão e perfeição! Além de tantos outros méritos, que ocioso seria enumerar aqui, a obra de Jäger tem a virtude de uma extraordinária revivificação. Doravante, Aristóteles já não pode ser apenas um “conjunto de livros”, mas, também, o autor desses livros: um homem que nasceu, viveu e morreu em certa época e que, de algum modo, criou a sua própria época — a sua e a dos que lhe sucederam. Ao escrever estas palavras, não podemos deixar esquecido que foi Demétrio de Falero — discípulo de Aristóteles — quem fundou a Biblioteca de Alexandria (cf. *Apêndice II*), pois, se na verdade a Filologia, com este seu próprio nome, nasceu naquele distrito africano da cultura grega, não devemos olhar como meramente fortuitas as características semelhantes da “Universidade” alexandrina e do “Liceu” ateniense.

Organizar a investigação científica — tal foi o mister de Aristóteles e a missão que impôs aos discípulos nos anos derradeiros do seu magistério. Desse tempo, data a redacção das cento e cinquenta e oito “constituições”, das listas dos vencedores dos Jogos Pítios e das Competições Dionisíacas; das Didascálias, dos estudos anatómicos e embriológicos. Não corremos, pois, o risco de exagerar, incluindo na mesma *encyclopédia* grandiosa a história dos animais e a história desses seres viventes que são os géneros poéticos e as constituições políticas.

O método de Aristóteles, a que se conforma a sua actividade de escritor e de professor, neste último período, parece o inverso do método platónico, a que obedecera, durante vinte anos de Academia. É uma reversão na *empíria*, que implica uma revalorização do concreto. O mundo experencial aristotélico não é o mundo do não-ser; é o dos sinais e testemunhos positivos do ser: se os homens

mostram especial predilecção pelos órgãos visuais, isso é “sinal” de que, por natureza, todos eles aspiram ao conhecimento; se contemplam com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olham com repugnância, isso é “testemunho” de que o imitar é congénito no homem. E assim, a história, enquanto *obscuramente* traga em si o sentido do universal — isto é, enquanto tenha de comum com a poesia mostrar, no que acontece, um sinal do que poderia acontecer, segundo a verosimilhança e a necessidade —, tem, forçosamente, que assumir na Escola a dignidade de ciência, seja, embora, no grau ínfimo de simples diagnose do que existe.

É, pois, como parte integrante de um conhecimento do universal, que devemos apreciar as investigações históricas de Aristóteles e de seus discípulos, acerca das origens dos géneros poéticos; e como aprofundamento, até às suas raízes empíricas, da sistematização filológica e filosófica —não como ilustração, pura e simples, de uma idealidade abstracta, mediante o eventual recortado no seio da concreta realidade.

Por conseguinte, que escoliastas e lexicógrafos e, em geral, todos os gramáticos e demais escritores de Alexandria, Roma e Bizâncio testemunhem concordemente com Aristóteles, acerca da origem da tragédia no lirismo (dithrambo) e da passagem do poema trágico por uma fase satírica — eis o que nem tanto nos surpreende, como a discordância dos modernos acerca da credibilidade que merecem as notícias históricas contextuadas no IV capítulo da *Poética*.

Tal discordância resulta principalmente da dificuldade de coordenar o “satírico” com o “trágico”. Não queremos dizer que a questão seja de somenos importância. Mas será talvez preferível empreender os mais árduos esforços, por todos os meios ao nosso alcance, a menosprezar a actividade desenvolvida pela escola aristotélica no campo da investigação histórica, decerto prodigiosa.



## CAPÍTULO II

### A ORIGEM DA TRAGÉDIA

#### 1.

#### O problema morfológico ou filológico

#### OS PROBLEMAS E OS DADOS HISTÓRICOS

Desde Nietzsche, que em seu *Nascimento da Tragédia do Espírito da Música* (1871) conseguiu enunciar o problema em termos acessíveis aos não iniciados na complexa metodologia das ciências da Antiguidade Clássica, a origem da tragédia é ponto de história da literatura grega que atrai vivamente a curiosidade de psicólogos, etnólogos, filósofos e, em geral, de todas as pessoas interessadas na história e na fenomenologia do teatro. A solução de Nietzsche comprometia os dados históricos e filológicos com teoremas de Schopenhauer e ideias de Wagner acerca do drama musical; constituía, digamos, um momento dos mais genuinamente românticos, na tragédia do próprio pensamento do filósofo que provara o saboroso fruto da filologia novecentista. O manifesto antinietzschiano de Wilamowitz-Moellendorff, *Zukunftsphilologie!*, era-o, sobretudo, da curta vista de uma ciência que, não querendo ser mais que “ciência”, nem chegava científicamente a aperceber-se de que, em verdade, não fora a origem histórica da tragédia grega, pura e simples, a questão que mais poderosamente solici-

tara o seu ex-colega de Schuhlpforta; ou melhor, não entendeu Wilamowitz que, naquelas páginas, pela primeira vez em sua geração se cruzavam forças tendentes a resolver dois problemas muitíssimo diversos. Com efeito, desde o *Nascimento da Tragédia*, quase toda a bibliografia concorrente a este capítulo da literatura grega nos mostra como naturalmente se encontram entretecedos os enunciados e soluções de um problema *filológico* com as premissas e conclusões de um problema *fenomenológico*.

Para a Filologia, a questão é achar formas literárias, testemunhadas ou hipotéticas, que, uma vez justapostas no tempo, figurem a trajectória historiável da tragédia grega. A este aspecto do problema corresponde o método filológico, de exclusivo recurso à análise dos textos, à crítica das fontes, à exegese e à hermenêutica, exercidas mediante as várias ciências e técnicas subsidiárias. Para a fenomenologia, o problema consiste em descobrir o gradual desenvolvimento do próprio fenômeno trágico, da mesma *tragicidade*, cujos primórdios se nos deparam, na psicologia e na etnologia, emersos da penumbra da subconsciência e da pré-história do homem e dos povos gregos. Método mais adequado à natureza do problema não há, que não seja o filosófico, na genuína acepção da palavra.

Tais são, efectivamente, os dois problemas da origem da tragédia que a ciência reconhece e, não obstante as severas admoestações da escola histórico-filológica, tenta resolver, percorrendo todo o caminho que vai dos mais profundos abismos do espírito humano às mais altas florescências da alma helénica.

Quanto aos dados utilizáveis no propósito de resolvê-los, além dos poemas completos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e dos fragmentos destes e dos demais tragediógrafos, cuja recensão prossegue desde o passado século; além da famosa teoria de Aristóteles que atribui a origem da tragédia a um “improviso dos solistas do ditirambo”, e o desenvolvimento, a um processo de gradual “protagonização do *lógos* (diálogo) ... uma vez passado o momento satírico”, só

dispomos de escassas e obscuras informações de antigos escritores, incidentalmente ministradas em trechos de obras que, no essencial, nada têm a ver com a problemática em questão.

Sobre o texto dos dramas tradicionais, incidem predominantemente os esforços indagadores da Filologia, com o especial intento de explicar a síntese de ritmos diversos, visto que a composição de heterogéneas formas, líricas e épicas, constitui o problema fundamental da morfologia histórica do poema trágico. Importa deixar assinalado, desde já, que os resultados de semelhante pesquisa parecem desdizer as notícias históricas de Aristóteles, embora confirmem a sua teoria estética: pela forma e pelo conteúdo, os primeiros dramas de Ésquilo satisfazem à definição de essência, segundo a qual a "tragédia é imitação de ação austera", mas, por isso mesmo, parece encontrar-se refutada a hipótese genética do Estagirita, quando, baldadamente, se quer isolar ou adivinhar nos poemas trágicos o elemento grotesco, herança do "satírico" primordial.

Como resultado da análise dos dramas subsistentes, há que acrescentar ainda a verificada existência de tão grande número de lamentações fúnebres, contextuadas na tragédia grega, o que, mais uma vez, constitui justificado motivo de perplexidade perante a teoria de Aristóteles. Assim, por exemplo, a definição atribuída a Teofrasto: "a tragédia é um poema (representado) sobre um túmulo", adequada, evidentemente, a argumentos quais são os de *Persas*, *Coéforas*, *Electra*, *Sete contra Tebas*, e outras em que a situação lutoosa forma o nó e o desenlace da intriga, contradiz surpreendentemente a opinião do filósofo, quando ele afirma que o "kommós" não é essencial à tragédia (pág. 1452 b 4).

Enfim, a "argumentação" das tragédias, tanto a que se conhece directamente pelos dramas conservados, como a que se infere dos nomes e referências a dramas perdidos, demonstra que não é o mito *dionisíaco*, mas sim a lenda *heróica*, a substância, digamos, do poema trágico. No entanto, a origem da tragédia no ditirambo, expressamente

referida por Aristóteles, bem condiz com as demais circunstâncias da representação e, designadamente, com o facto de se realizarem os concursos dramáticos por ocasião dos festivais que os atenienses dedicavam a Dioniso.

Tributários, em todo o caso, de autênticos ou espúrios teoremas do *Liceu*, são, ou parecem ser, algumas etimologias da palavra “tragédia”, os comentários a um provérbio antigo e as notícias acerca de Aríon e de Téspis.

Eis o que devemos a Aristóteles: lições certamente inultrapassadas na Antiguidade e contradições aparentemente insuperáveis na actualidade.

Estudemos, por ora, apenas as lições; e destas, somente as que interessam a solução do problema filológico.

#### O DESENVOLVIMENTO MORFOLÓGICO DA TRAGÉDIA

Considerado na sua estrutura típica, o poema trágico apresenta-se-nos composto de formas heterogéneas, que Aristóteles definiu e classificou (cf. cap. XII), separando as partes monologadas ou dialogadas pelo actor, ou pelos actores, das partes cantadas pelos coreutas. Da classificação e definição destas formas, por insistente referência ao coro, pode suspeitar-se que Aristóteles tivesse preconcebido a primordialidade do lirismo coral na evolução da tragédia, embora a *Poética* desdenhe o estudo dos elementos cénico e musical, ou porque o escopo da obra não fosse a história da poesia, ou porque a teoria da efábulaçāo trágica tivesse de excluir metodologicamente tais elementos. Mas, verificando nós que o primeiro dos dramas de Ésquilo ostenta formas líricas numa extensão que excede as seis décimas partes de todo o poema (*Suplicantes*), não surpreende que, no mesmo tratado, o filósofo assevere que a tragédia nasceria do ditirambo, isto é, de certa espécie do lirismo coral, e tão-pouco admira a opinião corrente na Antiguidade, que faz da primitiva tragédia um drama inteiramente desempenhado pelo coro: “tal como outrora, na tragédia, só o coro dramatizava, e depois Téspis introduziu um actor... e

Ésquilo, o *segundo* actor, e Sófocles o *terceiro*, com que atingiu a tragédia a sua forma acabada..."

Depois destes preliminares, podemos enunciar, nos seguintes termos, o problema *filológico* da origem da tragédia: que transformações haverá sofrido o poema trágico, desde o estádio primordial, em que "somente o coro dramatizava", até ao estádio definitivo, no qual, uma vez reduzidas as proporções e a função do coro, foi possível realizar a majestosa síntese de ritmo, harmonia e discurso, que admiramos na obra dos grandes poetas de Atenas? Por outras palavras: como nasceram e evoluíram aquelas heterogéneas partes em que se divide, quanto à estrutura métrica, o poema de uma tragédia do século V?

Segundo Aristóteles, a tragédia nasceu do ditirambo. Mas, também segundo Aristóteles, não se pode dizer que seja, pura e simplesmente, o ditirambo a célula primordial da tragédia. Entre um e outro género poético, descobre ele a resultante de uma inovação fecunda: certa actividade, peculiaríssima, dos "solistas do ditirambo". É, portanto, no "entoar o ditirambo", atitude já não puramente lírica, nem ainda perfeitamente dramática, mas onde afluem e donde refluem virtualidades expressivas de um e de outro género — que devemos procurar a oculta origem da tragédia.

O significado de "*exárchein*", que traduzimos por "entoar", resulta, em primeira e última instância, de alguns lugares clássicos, onde a palavra designa claramente certa actividade de um solista perante um coro: o solista "entoa" uma frase, o coro responde; e é sempre o mesmo procedimento, nas mais diversas ocasiões festivas, quer se trate de lamentação fúnebre ou de alegre marcha guerreira. O *exárchοn*, que é, pois, o solista a quem o coro responde, poderá vir a ser a mesma personagem que responde ao coro: o *hypokrítēs*. E assim, significariam as palavras de Aristóteles (1448 a 9) nem mais nem menos que o *nascimento do protagonista dialogante*.

Neste ponto, uma, entre muitas dificuldades, se nos depara: a *Poética* não menciona o nome de Téspis, o poeta de Icário (cf. anotação aos §§ 11 e 19) que saiu vencedor da

primeira competição dramática realizada em Atenas, por ocasião das *Grandes Dionísias* de 534, a quem cabe tradicionalmente a honra de ter inventado o protagonista (v., também, *infra: Téspis — Origem da tragédia na Ática*). Mas a omissão de Aristóteles é, de certo modo, compensada pela menção de Temístio: “Acaso a veneranda tragédia se apresentou no teatro, [logo] com todo o aparato cénico, os coros e os actores? Pois não sabemos, *por Aristóteles* (no diálogo *Dos Poetas*?) que primeiro entrou o coro celebrando os deuses, e que depois Téspis inventou o recitativo e o prólogo, Ésquilo o tritagonista (?) e os tablados, e que o resto devemos a Sófocles e a Eurípides?”

Este testemunho é bastante esclarecedor. Se o revertermos nas demais referências à obra de Téspis (“inventou a tragédia”, “foi ele próprio, pela primeira vez, protagonista”, etc.), facilmente se infere das palavras deste escritor que a inovação tespiana consistira, talvez, em intercalar a *recitação* em metro “adequado à linguagem corrente” (trímetro jâmbico), ou, se ainda não tanto, em verso heróico, no canto do coro, em metro “mais adequado à dança e ao satírico” (tetrâmetro trocaico, v. 1449 a 19). Assim se resolveria, pelo engenho natural do poeta, que “sabe encontrar a forma do verso adequada ao poema” (*ibid.*), o mais intrincado nó problemático da morfologia histórica da tragédia: a mista estrutura do poema trágico.

Admitindo, pois, que provém a tragédia de um “improviso dos solistas do ditirambo”; que na função do “solista” está preclusa a do “actor”; supondo também que a invenção do protagonista determinou todas as fases do ulterior desenvolvimento da tragédia — não parece difícil percorrer a distância que vai de Téspis a Ésquilo e Sófocles, à luz da informação aristotélica. Na realidade, porém, essa luz só incide nas “transformações por que passou” a tragédia e no “desenvolvimento de tudo quanto nela se manifestava”, *a partir de Ésquilo*; quanto à diminuída importância do coro, entendemos, sem outros esclarecimentos, que tal devia ser a óbvia consequência da intervenção da *segunda* pessoa, pois que o efeito imediato dessa intervenção seria o de libertar a

primeira do responsório coral e, portanto, estabelecer o condicionalismo do *diálogo* ("fez do diálogo protagonista") entre personagens singulares. Quer dizer: se, por obra de Téspis, cuja actividade poética verosimilmente se realizou pela metamorfose do "solista do ditirambo" em "protagonista da tragédia", pela primeira vez intervém o *discurso* (Téspis "inventou o prólogo e a rhésis", Themist. 26, pág. 316 *d*), este, decerto, não é ainda o *episódio*, porque o *lógos* tespiano tinha de permanecer ligado ao coro até ao momento da inovação esquiliana (o *segundo actor*). Noutrós termos: os "protagonistas" de Téspis e de Ésquilo são protagonistas de diferentes formas de tragédia, ou de sucessivas fases do poema trágico. A segunda conhecemos nós. Mas qual é a primeira?

#### A TESE DE KRANZ. O "EPIREMÁTICO"

O desenvolvimento da fase pré-esquileia da tragédia ática é o mais árduo mister do filólogo interessado na explicação das origens deste género poético, pois dos trágicos que antecederam o glorioso autor da *Oréstia* — Téspis, Quérilo, Pratinas e Frínico — apenas restam escassos fragmentos da obra ou vagas alusões a uma ou outra de suas inovações características. Por consequência, insoluto permaneceria o problema, sem o auxílio de uma hipótese orientadora e produtiva.

É opinião de Walter Kranz — talvez o pressuposto único de sua tese admirável — que nos primeiros dramas de Ésquilo ainda se encontram as diversas partes da tragédia, por assim dizer, *in statu nascendi*. Nas *Suplicantes*, nomeadamente, em que mais de metade do poema consta de corais, e onde, com exceção de curto episódio, desempenhado por dois actores, apenas intervém um actor, ou antes, o *solista* e o *coro*, se imaginássemos a substituição do único diálogo pelo recitativo de um mensageiro (artifício corrente na dramaturgia antiga), bem se poderia representar a perdida obra de Téspis e seus contemporâneos.

Nesta perspectiva hipotética, uma análise sumaríssima da primeira tragédia de Ésquilo permitiria explicar satisfatoriamente a composição do poema trágico e, em especial, a formação da típica forma do estásimo.

No párodo, Danau (solista) e suas filhas (coro), em redor do altar da orquestra, erguem angustiosas súplicas aos deuses. Chegaram as donzelas às praias de Argólida, fugindo a execrandas núpcias. Não sabemos os motivos da execração, a não ser que se possa considerar himeneu incestuoso o das filhas de Danau com os filhos de seu irmão Egípto. O que sabemos é que a cidade de Argos deverá acolher e proteger as fugitivas, descendentes que são de Io, outrora amada por Zeus, e tão cruelmente perseguida pelo ciúme de Hera, como elas, agora, pela cólera vingativa dos esposos. Os cento e setenta e cinco versos do párodo resumem todo o argumento; até à chegada dos perseguidores, que intervêm após o verso 825, o poema desenvolve em várias cenas paralelas o mesmo tema.

A primeira, que termina com a entrada de Pelasgo, rei de Argos (v. 234), compreende um recitativo extenso (vv. 176-203), em verso jâmbico, pelo qual Danau exorta as filhas sobre a atitude que devem manter perante o rei, seguindo sem interrupção um diálogo com o coro, em verso da mesma estrutura métrica (vv. 204-233), a qual permanece inalterada na segunda cena, desde a entrada de Pelasgo (v. 234) até o início do primeiro “epirremático”.

É neste momento que o drama se modifica, se não no conteúdo, pelo menos na forma. A uma estrofe lírica, cantada pelo coro, sucede uma fala (“epirrema”) do rei, em versos jâmbicos. Cinco vezes se repetem, alternadamente, estrofes e recitativos, compostos cada um do mesmo número de versos (coro 6, solista 5), até que, a certa altura, se rompe a uniformidade do processo: depois da sexta estrofe do coro, em lugar de cinco, deparam-se-nos onze trímetros (vv. 407-417), seguidos de uma ode que apresenta a estrutura normal do estásimo, característica das partes líricas da tragédia clássica. A cena termina por um “epirrema” de dezessete versos, que, pela extensão, já pode ser considerado como verdadeira “rhésis” (vv. 428-454).

Desde o princípio da tragédia, é esta a primeira cena animada de autêntico dramatismo. *Uma defronte a outra, encontram-se agora duas vontades adversas*: de um lado, o coro das Danaides que, suplicando ou ameaçando, imploram ou exigem acolhimento e protecção; do outro lado, o rei de Argos, que resiste a súplicas e ameaças, indeciso na alternativa do direito à hospitalidade, que assiste às filhas de Danau, e do perigo de uma guerra iminente com os filhos de Egipto. Da tessitura métrica destes versos, extraiu o filólogo germânico a lição que adiante exporemos. O segundo trecho epirremático (734 ss.) não apresenta qualquer inovação notável; passemos, por isso, ao terceiro, cujo início coincide com o da cena mais tipicamente dramática desta tragédia. Em primeiro lugar, vem um diálogo puramente lírico (vv. 825-865) entre o coro das Danaides e o coro dos Egípcios, na forma estrófica. *Mas, do verso 866 em diante, cada estrofe das Danaides é seguida de alguns trímetros do corifeu dos Egípcios, e, por fim, o diálogo prossegue, entre ambas as partes, na forma normal, quer dizer, tudo na tessitura métrica do trímetro jâmbico.* Bem poderia ter nascido assim o “episódio”!

Voltemos agora à primeira cena epirremática (vv. 348 e segs.) entre o coro das Danaides e o rei de Argos. De início, os trímetros de Pelasgo, que respondem às estrofes líricas, tão poucos são, que parecem forçadamente intrometidos no coral; mas o actor procura, pouco a pouco, libertar-se dos vínculos orquestrais e do encadeamento estrófico. Declarando: “tenho necessidade de profunda reflexão que nos salve” (v. 407),<sup>7</sup> adquire, ele próprio, o direito de pronunciar um discurso mais amplo e mais minucioso (11 trímetros, em lugar de 5, como antes) e a romper com o responso. Depois da pausa exigida por aquela “profunda reflexão”, brota o discurso em impetuosa torrente: dezassete versos (a partir do 438.<sup>o</sup>) desenvolvem o seu pensamento, numa extensão que já é de *rhésis*. E que faz o poeta para preencher a pausa da ação dialógica, durante a silenciosa meditação de Pelasgo? *Liga umas às outras as estrofes do coro, até então separadas pelos tríme-*

*tos do solista — se bem que plasmadas em outra forma métrica —, e assim surge perante nós a estrutura característica do estásimo, que já cumpre aqui a missão que mais tarde lhe competirá normalmente: preencher as pausas da ação dialogal.*

Este processo genético esclarece duas particularidades que a forma do lirismo assumiu na tragédia e na comédia áticas. É facto manifesto que a lírica, tanto a coródica como a monódica, procedia pela repetição da mesma estrofe (segundo o esquema *aaa...*), ou então usava de tríades (*aab, aab, aab...*). Todavia, no estásimo da tragédia (e no da comédia), e somente nesta espécie de composição lírica, as estrofes corais *sucedem-se aos pares*, em conformidade com o esquema *aa, bb, cc...* Se dissermos que esta rápida mutação de ritmo melhor se adequa à vida dramática inerente ao estásimo, de algum modo sugerimos a explicação conveniente. Determinamo-la, porém, em termos concretos e rigorosos, se supusermos que *à primeira estrofe deveria suceder, outrora, um epirrema do solista; vindo, agora, a faltar o epirrema, a segunda estrofe forma, com a primeira, aquela típica unidade binária que se repete no estásimo em perfeito paralelismo e simetria, “finalidade essencial da palavra e da arte helénicas”*.

A hipótese de uma primitiva interrupção da ode coral pelos “epirremas” do solista e do protagonista também explica, sem mais, a segunda notabilíssima propriedade do estásimo. Efectivamente, se o compararmos com qualquer outro espécime da lira grega, logo verificamos que as estrofes do estásimo são independentes umas das outras, no que respeita a conexões lógicas e gramaticais. Não apresentam as estrofes da ode sáfica, por exemplo, os rigorosos limites que definem, lógica e sintaticamente, as estrofes do lirismo dramático. Muitas vezes procurou o poeta lírico desenvolver o mesmo e único pensamento, sem atender aos limites que lhe impunha a articulação estrófica; na tragédia, pelo contrário, a intervenção de um agonista teria por imediato efeito “fechar” o canto do outro, e, uma vez desaparecida a parte epirremática do diálogo, manteve-se inalterada a

estrutura da parte lírica. Dispensa subsequentes motivações do facto o conservantismo das formas que tantas vezes se manifesta, tanto nas artes plásticas como nas artes poéticas.

Muitos outros problemas, aparentemente desconexos, uma vez reenunciados nos termos que permitiram resolver a questão do estásimo e, em geral, o problema filológico da tragédia, também encontram por este meio a melhor via solucionante. Lembramos, por exemplo, o que resulta da parte final do XVIII capítulo da *Poética*. Por que motivo incorre na censura de Aristóteles o procedimento de Eurípides e de Agatão, ao introduzirem o uso de “interlúdios”, isto é, de corais que “tão-pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a outra qualquer”? A resposta é fácil. Na tragédia primitiva, como o demonstra a precedente análise das *Suplicantes*, feita à luz da teoria de Kranz, e em toda a dramaturgia de Ésquilo e de Sófocles, como implicitamente o afirma Aristóteles, é pelo elemento *dialógico* que o coro se acha naturalmente constituído em actor: os coreutas perguntavam e respondiam, representando a acção, *cantando*, tal como o solista ou o agonista, *discorrendo*. O elemento discursivo do coral, desprezaram-no Eurípides e Agatão; e, assim procedendo, cortaram o liame que unia o coro à acção dramática. Na censura do filósofo, lemos pois o primeiro diagnóstico da enfermidade que levaria a tragédia grega até à morte: pelo coro, dialogicamente inerte, começara a degenerescência do drama antigo, que, no essencial, era maravilhosa síntese de ritmo, harmonia e discurso.

É bem certo que Aristóteles *teoriza* a história muito menos do que o supõem os filólogos modernos...

## 2.

### Da morfologia do poema trágico à fenomenologia da representação dramática. A “lição histórica” de Aristóteles, perante os testemunhos tradicionais\*.

#### OS TESTEMUNHOS DO “DITIRAMBO” E DO “SATÍRICO”

Em princípio, o problema morfológico da origem da tragédia resolve-se independentemente de qualquer consideração das circunstâncias em que decorreu a primitiva dramaturgia grega. Com efeito, a tese de Kranz pressupõe apenas o existir, originariamente, certa “tendência para a vivificação dramática” (cf. *infra*, § 3), a qual, se muito interessa a explicação do *fenómeno trágico*, pouco importa à descrição das formas sucessivas que o poema teria assumido desde o início até ao término do próprio desenvolvimento histórico. E, na realidade, bem vimos que, partindo da hipótese do primitivo diálogo lírico-epíremático, o problema ficou resolvido sem outro recurso para além dos textos dos dramas conhecidos. Mas quanto aos vestígios da pressuposta “tendência para a vivificação dramática”, esses, mister seria que os filólogos os inquirissem das circunstâncias históricas da representação e dos mais antigos testemunhos acerca dos primórdios da tragédia, sendo certo que os poemas são apenas “factos”, em que não transparecem ou mal transparecem os respectivos “factores”. O primeiro testemunho é o de Aristóteles: *a tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural* (*Poet.* IV, 1449 *a* 9 e segs.); ajuntando a esta a notícia acerca das reivindicações dos Dórios quanto à origem da tragédia (e da comédia, *ibid.*, III, 1448 *a* 29), obtemos a súmula da lição aristotélica. Outros testemunhos, por díspares e heterogéneos que se nos afigurem, bem condizem com o do filósofo; e tão bem condizem, que logo se conjecturem.

---

\* Cf. APÊNDICE I (Secções I-VIII).

turou dependerem todos, ou quase todos, do ensino da Escola. Vamos apresentá-los sem comentário e admitindo em princípio tal dependência.

*A. A obra de Aríon.* Heródoto relata que no reinado de Periandro (583-43 a.C.) acontecera grande maravilha: trazido por um delfim, Aríon abordou a Corinto, vindo de Metimna (Lesbo). Citaredo como não houve segundo e — diz Heródoto —, que o saibamos, o primeiro que cantou um ditirambo, o denominou e o representou em Corinto. Proclo também assevera que o ditirambo foi inventado em Corinto (*Chrestom.*, XII) e atribui a invenção a Píndaro; mas, segundo Aristóteles, (?), o iniciador do género teria sido Aríon. Ioannes Diaconus (*Comm. in Hermogenem*) refere algo diverso; diz que foi Aríon quem produziu *o primeiro drama trágico*. A notícia provém de uma elegia de Sólon; mas, segundo um tal Drácon (ou Cáron) de Lâmpsaco, a invenção do primeiro drama trágico teria sido obra de Téspis, em Atenas. O *Suda* transmite-nos estes e outros informes, confundindo todos os ramos da tradição: “Aríon de Metimna... escreveu cânticos e hinos... Dizem também que foi ele o inventor do ‘modo trágico’, o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo... e introduziu sátiros que recitavam em verso.”

*B. Os “coros trágicos” de Sícion.* Temístio (317-88 d.C.), que bem conhecia a obra de Aristóteles, assevera num dos seus discursos (*Orat. XXVII*, pág. 337 B) que a tragédia fora inventada em Sícion, mas que os poetas de Ática a aperfeiçoaram. A notícia concorda, por um lado, com a opinião referida por Aristóteles: “os Dórios se consideram inventores da tragédia”, e, por outro lado, com uma parte da famosa passagem das *Histórias* (v. 67), em que Heródoto relata uma das acções revolucionárias de Clístenes, tirano de Sícion (600-565 a.C.): a proibição de exercerem os rapsodos a sua arte e a substituição do culto de Adrasto pelo de Dioniso e Melanipo; o culto de Adrasto teria sido dividido em duas partes: “os coros trágicos, Clístenes os

restituiu (ou, simplesmente, atribuiu) a Dioniso, e o resto do ceremonial, dedicou-o a Melanipo".

*C. Etimologias de "tragédia".* Da palavra ΤΡΑΓΟΙΔΙΑ, distinguem os Antigos (*Schol. Dion. Thrax*, pág. 18, 3, Hilg.; *Etymol. Magnum*, pág. 746, 1; *Marmor Parium*, ep. 43; Plut., *De prov. alex.*, 30; Diomedes, *Ars Gramm.*, III, 8; Evanthius, *De fabula*, I, 1; Hygin., *De astron.*, II, 4; etc.) cinco étimos, dos quais só três são dignos de série consideração. A tragédia é assim denominada, porque: 1) o prémio era um *bode* (*trágos*); 2) o prémio era *vinho novo* (*trúx*); 3) os coros eram compostos de sátiros, que os espectadores denominavam "bodes", ou porque peludos de corpo, ou pelo ímpeto afrodisíaco, ou, enfim, porque os coreutas arranjavam os cabelos de modo a imitarem a figura de bodes (*trágoi*).

*D. O provérbio ΟΥΔÈN ΠΡÒΣ TÒN ΔIÓNYΣON.* Nas colectâneas de paremiógrafos (Zenobius, V 40), Plutarco (*symp. quaest.* I 1, 5) e do *Suda* (s. v.) consta este provérbio antigo, com uma interpretação tradicional, que confirma o terceiro dos étimos acima mencionados. Ao princípio era costume cantar o ditirambo em louvor de Dioniso; mais tarde, porém, os poetas, transgredindo a ordem estabelecida, empreenderam a composição de *Ajaxes* e de *Centauros*, resultando daí que os espectadores reclamassem contra a impertinência do argumento em relação ao mito de Dioniso (ou das personagens em relação ao séquito tradicional daquela divindade?). A partir de então, para que não parecesse que o deus ficara esquecido, a representação passou a ser introduzida por um drama satírico. Tal é a interpretação de Zenóbio (ou da sua fonte). Mas as variantes condizem: o *Suda* e um anotador do precedente artigo do paremiógrafo atribuem os actos, que provocaram a exclamação indignada do povo de Atenas, a Epígenes de Sícion, e Plutarco, a Frínico e Ésquilo.

Que estes testemunhos, exceptuado o de Heródoto, dependam de Aristóteles ou da escola peripatética, é perfeitamente admissível, não só pelos motivos que apontamos na primeira parte desta Introdução, mas também porque, reintegrados no contexto da *Poética*, tão bem preenchem as lacunas da lição do filósofo, quanto esta, por sua vez, os determina e completa, no que apresentam de meramente alusivo e desesperadoramente fragmentário.

Além de corroborarem a opinião de que a tragédia, inventada pelos Dórios, viera à luz em terras do Peloponésio (Corinto e Sícon), confirmam a origem do género no ditirambo (Aríon) e, sobretudo, determinam o sentido da “passagem pelo satírico” pela etimologia de “tragédia”. Na verdade, o étimo proposto pelo *Etymologicum Magnum* parece resultar do ensino de Aristóteles ou da sua escola; pela equação “*trágos*”=“*sátyros*” naturalmente se explicava que a tragédia houvesse passado por uma fase satírica; pelo menos é esta a doutrina que os comentadores acolheram sem reserva e nos transmitiram sem crítica.

As moderníssimas objecções a Aristóteles convergem quase todas nesta argumentação fundamentada nos testemunhos antigos acerca da tragédia por um “satírico” sinónimo de “trágico”. Vem em primeiro lugar o depoimento da arqueologia: na Ática, os coreutas do “*satyrikón*” não se revestiam dos atributos caprinos do Sátiro, mas sim dos atributos equinos do Sileno; depois, vem o argumento histórico-literário: se o drama satírico resulta de uma inovação de Pratinas, que é posterior a Téspis, como poderia ele anteceder a tragédia propriamente dita?; e, por fim, chegamos à última instância da Filologia: o adjetivo “trágico”, ocorrente nas notícias sobre o ditirambo de Corinto e os coros de Sícon (modo “trágico”, coros “trágicos”), proviria de “tragédia” e não de “*trágos*”.

## TÉSPIS — ORIGEM DA TRAGÉDIA NA ÁTICA

Como solução de algum modo conciliatória, pretende-se que em Corinto (e Sícion) e Atenas, no princípio do século VI, coexistissem tragédias de duas espécies: uma tragédia *dórica*, obra de Aríon, que fora, no sentido do étimo, “canto de bodes”, e uma tragédia *ática*, obra de Téspis, que à primeira só deveria o nome.

Paralelamente à tradição dos coros trágicos do Peloponeso, corria outra na Ática, mais ou menos ligada ao nome de Téspis, e que, se acaso não foi ditada pelo brio patriótico dos Atenienses (cf. *comentário* ao § 11) perante as reivindicações dos Dórios, denunciaria o influxo de outra escola. No orgulho patriótico, bem podem radicar as palavras do *Minos pseudoplatônico*: “*a tragédia é antiga nesta terra* (Ática); *não começa como se crê, em Téspis ou Frínico, mas, se bem reflectires, hás-de verificar que foi remotíssima invenção da nossa cidade* (Atenas)”. Mas outro tanto se não dirá do lexicógrafo Pólux (IV 123), que também menciona o nome de Téspis, ao explicar o significado da palavra “*eleós*”: “*era um estrado antigo, para cima do qual, antes de Téspis, subia um qualquer e dali respondia aos coreutas*”. “*Eleós*” talvez seja a mesma “*thyméle*”, o altar que ocupava o centro da orquestra, no teatro grego da época clássica: nome que, segundo o *Etymologicum Magnum* (s. v.), deriva da mesa sobre a qual eram divididas as “*thye*”, isto é, as vítimas sacrificadas, e acrescenta: “*em cima dessa mesa, cantavam nos campos, quando ainda não fora regulamentada a tragédia*”. Ao mesmo procedimento se refere Isidoro de Sevilha (*Origines*, XVIII 47): “*...et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod thymele vocabatur*”.

Esta tradição parece independente das reivindicações dos Dórios, quanto à origem do drama; mas acusa certas afinidades com outra teoria, destinada também a explicar a etimologia de “tragédia”. Com efeito, dois dos étimos mencionados pelo *Etymologicum Magnum* e outros escoliastas derivam de um curioso  $\alpha\lambda\tau\iota\sigma\sigma$ , imaginado por Eratóstenes.

Quando Dioniso ensinou a Icário o cultivo da vinha, um bode comeu a vide; para castigo, o animal foi sacrificado, e sobre a pele, cheia de vento, os vinhateiros dançaram e cantaram; a maior parte caía; mas os vencedores obtinham como prémio a carne do animal e a pele cheia de vinho (Hygin., *De astron.* II 4). O coral era, pois, ΤΡΥΓΟΙΔΙΑ, porque relativo ao vinho novo (*τρύξ*), ou à vindima (*τρύγη*), e ΤΡΑΓΟΙΔΙΑ, porque um bode (*τράγος*) era o prémio. Os escritos de Eratóstenes (275-195), discípulo de Calímaco, a quem teria sucedido na direcção da biblioteca de Alexandria, quer os do filólogo (por ex. acerca da comédia), quer os do poeta (*Erigone*), exerceiram grande influência na história do drama antigo, nomeadamente em Horácio e Varrão, como se depreende do gramático latino (Diomedes): “*Tragoedia*, ut quidam, a *τράγωι* et *ἄιδη* dicta est, quoniam olim actoribus tragicis *τράγος* id est hircus, praemium cantus proponebatur, qui Liberalibus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur, quia, ut Varro ait, depascunt vitem; et Horatius in arte poetica (220/21):

*carmine qui tragico vilem certavit ob hircum  
mox etiam agrestes satyros nudavit...*

et Vergilius in *Georgicon* II, cum et sacri genus monstrat et causam talis hostiae reddit his versibus (380/81):

*non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris  
caeditur, et veteres ineunt proscaenia ludi...*

Ora, Téspis era natural de Icário, na Ática, e, segundo Eratóstenes, “os de Icário foram os primeiros que dançaram em torno do bode”, citado por Higino (*De astron.*, II 4); e, finalmente, diz Ateneu (II p. 40 AB) que “a tragédia e a comédia teriam sido inventadas em Icário, na Ática, por ocasião da vindima e no delírio da embriaguez”. À mesma tradição se refere o autor do *Marmor Parium*, quando refere que Téspis, quando venceu o concurso de 534, “obteve, como prémio, o bode”.

Pelas palavras acima citadas, Ateneu, ou a sua fonte, trai claramente a intenção do discípulo de Calímaco, que fora, talvez, a de designar a comum origem da tragédia e da comédia no culto de Dioniso, celebrado pelos camponeses da Ática. Se a mesma intenção movera Aristóteles, quando se referiu à fase satírica e à elocução grotesca, por que passara a tragédia antes de atingir a sua forma natural, não o sabemos. Certo é, todavia, que as duas tradições, dórica e ática, não se contradizem entre si, nem contradizem a teoria de Aristóteles; pelo contrário, completam-na e esclarecem-na.

Que o leitor nos releve o fastidioso pormenor que temos vindo relatando; que o é, sem dúvida, e tanto mais, quanto mais certamente se adivinha que, no término da investigação histórica, não se atingirá a *origem*. O problema das origens não é um problema histórico; é um problema fenomenológico.

### 3.

## O problema fenomenológico da representação dramática

### A OMISSÃO DA CAUSA

K. Ziegler, autor do artigo TRAGOEDIE, inserto na *Encyclopédia* de Pauly-Wissowa, termina a sua exposição da teoria de Kranz, dizendo que a hipótese tudo explica, “uma vez admitida, como dada, a tendência para a vivificação dramática”. Admitamos que, efectivamente, desta hipótese resulte a mais completa e mais satisfatória de todas as soluções do problema morfológico da origem da tragédia. Admitamos que no desenvolvimento do diálogo lírico-epírrhático vejamos surgir pouco a pouco a figura típica e tradicional da tragédia clássica: o lirismo primitivo condensar-se na característica forma do estásimo, preenchendo as pausas dialogais, e o *lógos*, que por alguns versos jámbicos timidamente se insinuara nas grandiosas odes corais, enfim protagonizar. Admitamos que, seguindo passo a passo o

itinerário fixado pelo filólogo ilustre, através dos poemas de Ésquilo e de Sófocles, assistamos extasiados ao germinar da célula primordial da tragédia, auscultemos a pulsação do ente embrionário nas cenas epirremáticas das *Suplícantes*, dos *Persas* e dos *Sete contra Tebas*. Admitamos tudo isso. Mas, ao fim e ao cabo, não teremos nós de reconhecer que apenas ficou *reconstruído* aquele mesmo processo que seria mister *explicar*? Persuadidos, embora, de que, pelo modo descrito, se hajam sucedido as diversas formas do poema trágico; convencidos, em suma, *que* assim foi — não teremos de confessar, todavia, que ignoramos *porque* assim foi, isto é, a causa motriz de todo o processo?

Efectivamente, as mais das vezes, a causa é omitida. A omissão afigura-se-nos, no entanto, como um sinal de que as soluções do problema da origem e do desenvolvimento da tragédia grega se repartem por dois campos de pesquisa, limitados, um, pelos métodos da história, outro, pelos métodos da fenomenologia. Noutros termos: cremos que, no respeitante a estes problemas, a ciência tem em vista duas espécies de soluções — a primeira, que se traduz em *morfologia histórica do poema trágico*, e a segunda, que se expressa em *fenomenologia religiosa da representação dramática*.

Outra consequência a extrair da omissão da causa é a seguinte: se, por estreiteza de métodos, a alma do drama persiste oculta e inerte, no decurso da investigação erudita, ainda podemos esperar que a Filologia venha a descrever a *tragédia originada*; não, todavia, que alguma vez consiga explicar a *origem da tragédia*, pois o único e autêntico problema surge, precisamente, onde e quando se nos depare a “tendência para a vivificação dramática”.

Que dificilmente se dê o passo da morfologia à fenomenologia da tragédia, sem exceder, do mesmo passo, os limites do horizonte histórico, admitimo-lo sem reserva; e tanto mais convictos da dificuldade, quanto mais seguramente reconheceremos que o trânsito de um para outro aspecto da questão de “origens” implica o risco da aventura. Mas

também verificamos que, a despeito do risco, não há tratadista de literatura clássica que não pretenda transcender a problemática meramente histórica e puramente crítica, e que, movido por esse intento, não faça preceder os capítulos que se referem à história da tragédia, por estudo mais ou menos pormenorizado, mais ou menos aprofundado, da religião de Dioniso ou do culto dos heróis, e que assim não proceda em obediência à convicção de que o drama antigo, como qualquer forma de arte, “põe problemas que só a religião pode resolver”.

Se, as mais das vezes, este procedimento nos aparece como destituído de toda e qualquer virtualidade explicativa, a culpa é do próprio historiador, desapercebido de que *historiáveis* são apenas a estrutura do poema e as circunstâncias do espectáculo, e de que, considerado na sua origem e na sua essência, o fenómeno trágico é trans-histórico. Por isso verificamos que, afinal, nunca as histórias da literatura transpuseram os umbrais da tragédia ática, ao abordar o estudo das tragédias de Ésquilo, sem que deixassem esquecido o fenómeno religioso precedentemente invocado como “origem” do género em questão. Ora, desde que o historiador se resigne a apresentar os primeiros dramas em um momento do processo *histórico*, no qual já parece haver cessado o directo influxo da religião no decorrer do mesmo processo que se propusera como sendo o da génesis e do desenvolvimento da poesia — naturalmente chegará o instante crítico em que o leitor deseje inquirir da legitimidade ou da ilegitimidade da hipótese genética, expressamente invocada de inicio; ou então, da legitimidade ou ilegitimidade com que a problematização histórica subitamente abandonou o “dado primordial” donde partira, deixando subsistir, todavia, o intento de designar o mito e o rito de Dioniso como fontes originárias de poemas e espectáculos trágicos.

Que resultará do inquérito? A exclusão do culto, como preliminar supérfluo? Ou a sua inclusão como necessário concomitante, e, por conseguinte, a urgência de refazer toda a história do género trágico?

Qualquer destes resultados pecaria por excesso. Numa posição equidistante dos extremos, mas acima do plano histórico-literário, preferimos encarar de outro modo a omissão do fenómeno religioso nos umbrais da História e a demissão da “tendência para a vivificação dramática” no limiar da filologia: *preferimos supor que as origens não têm, nem podem ter, nítida figuração histórica; preferimos admitir que as fôrças criadoras dos géneros poéticos não têm, nem podem ter, definida expressão literária*. Eis o que, coerente e consequentemente, teremos de aceitar, averiguado que está o facto de o historiador proceder por “substituições” sucessivas: a do primitivo drama ritual, pelo improviso de Aríon ou de Téspis; deste “improviso”, pela arte de Quérilo, Pratinas e Frínico; e desta arte, finalmente, pela perfeita dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides — sem que no termo do processo evolutivo da tragédia reencontremos o que fora “dado” no início: a religião de Dioniso ou o culto dos Heróis.

Há *inícios* historiáveis; mas as origens são trans-históricas. Restringimos, aqui, o sentido de “trans-historicidade”, pelo significado corrente de “pré-historicidade”, mas com prévio aviso acerca de um mal-entendido vulgarizado. Formalmente, “pré-histórico” adjetiva o acontecer que precede o historiável; donde resulta que a pré-história possa ser concebida como história virtual dos acontecimentos que antecedem os da História propriamente dita. Daí resulta também que o historiador, ávido de submeter o passado, mais ou menos remoto, a um presente, mais ou menos próximo, pretenda colher todos os acontecimentos numa rede de relações, tecida do mesmo fio temporal. Mas o fio rompe nas origens: *algo resistente ao esforço pela representação histórica nos adverte de que somos chegados aos confins do tempo, que são os umbrais da pré-história*.

Por isso, em vez de “pré-história”, melhor diríamos “sub-história”. O termo oferece a preciosíssima vantagem de propor mais rigoroso esquema e de evocar mais sugestiva imagem da relação que subsiste entre duas regiões heterónomas do tempo, ou entre dois tempos heterogéneos.

O historiador que não encontra à superfície da História a origem de um processo histórico; que não apreende o princípio, regressando ao início de uma via já virtualmente percorrida, terá de recorrer a uma operação de *aprofundamento*: aprofundamento da superfície da eventualidade e aprofundamento da superfície da mentalidade. Porque, em suma, as origens não são “pré-liminares”, mas “subliminares”; não são “pré-históricas”, mas “sub-históricas”; não são “pré-conscientes”, mas “subconscientes”.

Pois bem, o culto de Dioniso constitui a pré-história ou a sub-história da tragédia grega; o que quer dizer: em todo e qualquer momento do processo histórico-literário do género trágico, sob outras “letras” terá sempre de revelar-se o mesmo “espírito”.

#### CULTO DE DIONISO OU CULTO DOS HERÓIS?

A omissão da causa nem sempre é completa: na própria teoria morfológica, que expusemos, encontramo-la indicada mediante a hipótese de que o “epirremático” primordial fosse, de tonalidade e de conteúdo, *satírico*, pois basta esta determinação para que o problema seja imediatamente transferido do plano da Filologia para o plano da Fenomenologia, já que o satírico se situa, por suas raízes autênticas, na Religião. E o mesmo se dá, ainda que, divergindo da concepção aristotélica, qualifiquemos de *trenódicos* os “epirremáticos” primitivos, pois também o treno radica no culto religioso.

A determinação do “epirremático”, como satírico, relaciona directamente a origem da tragédia com o *culto de Dioniso*; a determinação do “epirremático”, como trenódico, relaciona-se com o *culto dos Heróis*, e as teses subjacentes, até hoje, parecem inconciliáveis.

Comprovável por duas vias é a relação entre o culto de Dioniso e a tragédia clássica: directamente, pelas circunstâncias da representação, que pertencem ao domínio da História; indirectamente, pelas fragmentárias alusões a teo-

rias dos Antigos, que pertencem ao domínio da Filologia. Quanto às circunstâncias do espectáculo instituído por Pisístrato na segunda metade do século VI a.C., verificamos que denunciam claramente a existência da mencionada relação entre Dioniso e a tragédia, embora, de certa época em diante, a sua verdadeira natureza pareça de todo esquecida ou demasiado obscurecida. Bem o demonstra o protesto do público, quando julgou aperceber-se de que já nada havia de comum entre a divindade tutelar dos grandes festivais atenienses e o acto que neste momento lhe era dedicado. Nesta singularidade notável, convergem as interpretações do provérbio citado: ΟΥΔΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ. Quer se refira à deposição de elemento satírico e da elocução burlesca, quer assinale o abandono de argumentos extraídos do mito dionisíaco, o dito popular resulta da mesma perplexidade: a relação entre Dioniso e a tragédia, se bem que certificada pela tradicional representação durante as *Grandes Dionísias*, já não era compreendida como liame essencial, embora invisível, que se estabelecerá, talvez de início, entre o culto dionisíaco e a lenda heróica.

Vimos que as antigas hipóteses etimológicas, remissas para os festivais áticos do vinho novo e da vindima, ou para os coros trágicos do Peloponeso, conduzem a pesquisa das fontes até ao ponto onde convergem duas tradições. Uma é a tradição dórica, difundida pela escola peripatética; outra é a tradição ática, defendida e propagada por um sector da filologia alexandrina. Mas, para além de todas as diferenças, concordam elas na mesma concepção da origem dionisíaca da poesia dramática. Aristóteles reforça o argumento, apresentando a tragédia como nascida do ditirâmbo. A poesia ditirâmbica é certamente uma espécie, dentro do género “coródico” (lirismo coral), ritualmente consagrado ao deus *dithyrambos*. O famoso *Canto das Mulheres da Élida*, o mais antigo ditirâmbo que se conhece, é uma invocação de Dioniso; a primeira menção de um ditirâmbo denomina-o “belo canto do soberano Dioniso”, e muitos fragmentos, que da poesia ditirâmbica se conhecem, de algum modo se referem ao mito e ao culto de Dioniso.

A teoria “dionisíaca” não encontra sérias dificuldades senão quando se observa que, na verdade, os argumentos extraídos da vida, paixão e morte do deus não abundam em épocas historiáveis da tragédia grega. E nem sequer se pode afirmar que a frequência desses argumentos fosse diminuindo no decorrer do tempo, pois se Ésquilo apresenta o maior número (9 dramas), ainda assim ele pouco excede a décima parte de toda a sua obra (cerca de 70 dramas, incluindo os satíricos). Quer dizer: *desde o princípio, a tragédia, celebrada em louvor de Dioniso, extrai matéria, para os seus dramas, da lenda heróica*. Curioso e instrutivo é observar que do mesmo modo procedera a poesia ditirâmbica, pois que Simónides, Baquílides e Timóteo escreveram ditirambo que também “nada tinham que ver com Dioniso”, senão o próprio nome genérico da composição, sendo, talvez, Píndaro, entre todos os líricos, o único que se manteve fiel ao conteúdo mais estritamente dionisíaco da originária poesia ditirâmbica, como este se revela nos dizeres de um fragmento de Arquíloco e pelas notícias que corriam acerca da obra de Aríon. Assistimos, pois, ao desenvolvimento do mesmo fenómeno, na história dos dois géneros poéticos, ditirambo e tragédia: no início, celebração ritual de Dioniso, no término, um trecho da lenda heróica, “*pedaço dos sumptuosos festins homéricos*”. Não obstante estes factos, poderemos nós encontrar vestígios de uma origem dionisíaca, *presente em todo o processo evolutivo* da poesia ditirâmbica e trágica?

É o oportuno momento de nos referirmos mais pormenorizadamente àquele aspecto da reforma de Clístenes, em Sícion, referido por Heródoto. “Quando Clístenes moveu a guerra contra a gente de Argos, começou por proibir aos rapsodos que efectuassem os concursos de recitação dos poemas homéricos, porque, nesses poemas, continuamente eram exaltados os Argivos e Argos e, além disso, porque no *agorá* de Sícion existia, e ainda existe, um templo (‘*cenotáfio*’) de Adrasto, filho de Tálao, e estes heróis desejaria o tirano expulsar do país, por serem de Argos. E, dirigindo-se

a Delfos, pediu à divindade que o aconselhasse se devia ou não expulsar Adrasto. Da Pítia obteve o oráculo: 'Adrasto era o rei, e ele, o verdugo de Sícion'. Como a decisão divina contrariava os seus desígnios, Clístenes, de regresso à cidade, imaginou um ardil. Quando julgou tê-lo encontrado, enviou um mensageiro a Tebas, na Beócia, pedindo que lhe concedessem Melanipo. Chegado o herói a Sícion, ordenou que se lhe erigisse um templo no Pitaneu... e, construído o templo, fez que os sacrifícios e festas de Adrasto passassem para Melanipo. Mas a gente de Sícion sempre venerara Adrasto com especial fervor... por isso *tributaram a Adrasto todas as outras cerimónias, e, especialmente, festejavam as provações do herói, em coros, pelos quais não era Dioniso o celebrado, mas sim Adrasto. Clístenes, porém, dedicou os coros trágicos a Dioniso, e o resto das cerimónias, a Melanipo.*"

Se, como é provável, Heródoto quis dizer que as lendárias vicissitudes do herói Adrasto eram celebradas pelos "coros trágicos" que o tirano dedicou a Dioniso, e se o "resto do ceremonial" foi transferido de Adrasto para Melanipo, várias e proveitosas lições podemos extrair dos factos. Em primeiro lugar, a mais evidente: se os "coros trágicos" foram dedicados a Dioniso, é porque eles de algum modo lhe pertenciam. Em segundo lugar e por consequência, podemos supor que algo de *heróico* participa da essência de Dioniso, ou algo de *dionisíaco*, da essência do herói. Em terceiro lugar, que o culto de Dioniso e o culto dos Heróis não coincidem em todos os pormenores, por isso que "uma parte" (o resto do ceremonial) do culto de Adrasto fora transferido para o de Melanipo. E em quarto lugar, que é mais remota do que os poemas de Baquílides e de outros líricos deixam entrever a interferência da lenda heróica no lirismo coral, e, portanto, que a contaminação da tragédia pela epopeia se poderia ter dado logo de início, a exemplo do que acontecera com a poesia ditirâmbica. Deixamos simplesmente consignadas estas conclusões, até ao momento de indagarmos o mais claro sentido que lhes confere o fenómeno trágico, no ápice do seu desenvolvimento.

Importa referirmo-nos agora à hipótese da origem da tragédia na lamentação fúnebre ritual.

### A LAMENTAÇÃO FÚNEBRE

Contra a antiga teoria de Aristóteles sobre a origem da tragédia no ditirambo, com o moderno corolário acerca do “epirremático” de conteúdo satírico, encontraram alguns estudiosos motivos para supor que o culto dos heróis exercera mais directo influxo na génesis da primitiva tragédia que o culto de Dioniso; e, portanto, que a inegável relação que subsiste entre os dois elementos — heróico e dionisíaco —, integrantes da tragédia clássica, deveria ser considerada com fundamento e na perspectiva do primeiro, e não do segundo, como acontecera desde os primórdios da Filologia e da História Literária.

Nos “coros trágicos” de Sícion, que outrora celebravam o herói Adrasto, e só depois haviam de ser integrados no culto da divindade traco-frígia recém-chegada à Grécia, reside o principal argumento histórico de uma tese de incontestável valor, mas que peca por um defeito de não menos discutível importância: o fulcro da argumentação, digamos assim, situava-se na observação de costumes ainda hoje em vigor no carnaval da Trácia e da Tessália, onde Ridgeway julgou encontrar sobrevivências de antigas danças miméticas, em honra dos heróis, em que os figurantes usavam máscaras feitas de peles de animais, análogas às que tinham sido descobertas em antiquíssimas tumbas micénicas.

“Dos gregos deve-se pensar helenicamente”, escreveu algures um ilustre helenista do nosso tempo (Wilamowitz). A comparação de antigos costumes gregos com os de qualquer povo *primitivo* dos nossos dias não permite concluir necessariamente que a tragédia fosse, na origem, a celebração de um morto, em torno de um túmulo, e que, só mais tarde, uma vez difundido o culto de Dioniso por toda a Grécia, se houvesse dado a superposição do culto do deus

ao culto do herói. No entanto, a tese de Ridgeway — que, aliás, não se resume por tão poucas palavras — veio esclarecer alguns problemas que a teoria “clássica” deixara insolutos, designadamente, o que se nos depara ante a enorme ocorrência de lamentações fúnebres contextuadas nos poemas trágicos.

A lamentação fúnebre é um acto de culto universal. Foi praticada na Grécia Antiga, tal como hoje ainda por muitos povos do mundo. Não a vamos considerar agora na sua imediatidate de ação ritual e na sua mais alta significação hierológica, mas apenas na forma que revestiu, quando passou a constituir matéria de “imitação” artística. Os gramáticos antigos já referem uma terminologia especial, ao tratarem da lamentação fúnebre que ocorre na obra dos poetas, terminologia que a designa com diferenças que não é fácil estabelecer com rigor. É provável que o *γέος* e o *λαλέμος* distinguissem a lamentação espontânea dos circunstantes, no momento do óbito, do canto já submetido a normas do ritual fúnebre (*ἐπικῆδειον*), e que o *θρῆνος* fosse mais tarde o termo genérico da lamentação, abstraindo de todas aquelas diferenças específicas. O treno seria, pois, e simplesmente, a lamentação fúnebre em forma poética, tal como a encontramos na epopeia, na lírica e na tragédia. Os primeiros ensinamentos acerca da estrutura da lamentação podemos colhê-los em Homero, e, precisamente, das passagens da *Ilíada* e da *Odisseia* que determinam a função do *ξέρχων*, do *solista* (cf. *supra*, § 1). O mais elucidativo — embora suscite dificílimos problemas, que não nos compete enunciar aqui e, muito menos, resolver — é o trecho do XXIV Livro da *Ilíada*, compreendido entre vv. 719 e 775. O corpo de Heitor jaz sobre o catafalco. Os *aedos* entoam o treno, a que as mulheres respondem em coro. Depois, sucessivamente, Andrómaca (vv. 725-745), Hécuba (748-59) e Helena (762-75), entoam o “*góos*”, cantando alternadamente com as outras mulheres, e o povo que, por fim, responde à *monodia* de Helena. O Épico omitiu o conteúdo do treno entoado pelos *aedos*, que seria, presumivelmente, de tonalidade encomiástica e de

forma artística. Do treno homérico bem poderia ter resultado o treno literário de Simónides — por exemplo, aquele que o poeta dedicou aos que morreram nas Termópilas — e, por fim, o *λόγος ἐπιτάφιος*, a *oração fúnebre*, que persiste até aos nossos dias. Ao treno dos *aedos* e ao *góos* das mulheres, responde um coro improvisado. Mais tarde, este ofício será desempenhado por carpideiras de profissão, propagando-se o uso e acentuando-se o abuso que Sólon tentou refrear. Mas os lamentos de Andrómaca, de Hécuba e de Helena vêm amplamente desenvolvidos, mostrando o carácter patético desta cena, que seria dos mais belos prenúncios da futura tragédia. A epopeia revela-nos, nesta passagem, o primeiro e mais antigo espécime de composição “epirremática”: as três mulheres entoam o “epirrema”, a que as outras, ou o povo, respondem com gritos e lamentos.

Tal é a estrutura do *kommós* trágico — segundo Aristóteles, “um canto lamentoso, executado [alternadamente] pelo coro e [por actores] da cena” (*Poet.* cap. XII). Se o considerarmos apenas em relação ao conteúdo trenódico, já é deveras impressionante a extensão que os espécimes deste género de composição lírico-dramática ocupam em alguns poemas trágicos. É o caso, por exemplo, de *Persas* e *Sete contra Tebas*, que, dir-se-ia, constituírem grandiosos trenos, entremeados de curtos episódios, ao contrário do que acontece na tragédia de Eurípides, que apresenta a estrutura inversa, preenchendo, aqui, as partes líricas as pausas da acção dialógica. Mas se abstraímos do conteúdo trenódico, muito mais impressionante se nos revela o frequente recurso dos poetas à composição lírico-epirremática, que é a forma exterior do “*kommós*”, do treno, portanto. Não estranhemos, por conseguinte, que desta conformação dos poemas se extraíssem os argumentos filológicos de uma tese que deriva a tragédia da lamentação fúnebre, celebrada em redor do túmulo de um herói. *E, posto que os cantos fúnebres têm a estrutura do “kommós”, a hipótese de que seja o treno a FORMA PRIMORDIAL DA TRAGÉDIA vem a coincidir, pelo menos quanto ao desenvolvimento formal, com a teoria do “epirremático” de conteúdo satírico.* Quer

dizer: encontramo-nos perante uma teoria que, aceitando uma solução do problema morfológico, concordante com o enunciado aristotélico, propõe, ao mesmo tempo, uma solução do problema fenomenológico que aparentemente discorda do mesmo enunciado, na parte em que o filósofo estabelece a passagem do drama por uma fase satírica.

Nestes termos se exprime a contradição e o litígio entre os modernos teorizadores da origem da tragédia.

## PRIMEIRA CONCLUSÃO

Da *Introdução à Tragédia Ática*, da autoria do grande helenista que foi Wilamowitz-Moellendorff, consta uma definição, “positivista” ao que opina M. Pohlenz, que o filólogo propôs, talvez no intuito de não deixar submergir num oceano de conjecturas as tão poucas certezas subsistentes: a tragédia grega “é um trecho da lenda heróica, completo em si mesmo, poeticamente elaborado em estilo elevado, com o fim de ser representado, como parte integrante do culto público, no santuário de Dioniso, por um coro de cidadãos atenienses e dois ou três actores”.

Esta definição é notabilíssima, pois determina o sistema de coordenadas indispensáveis a quem quer que ouse a aventura do redescobrimento; indica, efectivamente, todos os distintivos genéricos e todas as características originais do drama antigo, e aponta todas as linhas de solubilidade do problema da origem e do desenvolvimento da tragédia.

“Um trecho da lenda heróica...”—Estabelecer a mais verídica relação entre a tragédia e a epopeia foi mister da Escola, inaugurado por Aristóteles e seus discípulos. O helenista germânico só refere a mais evidente: a relação, por assim dizer, material, que o argumento do drama implica, extraído que era do ciclo épico e dos poemas de Homero. É, no entanto, uma relação importantíssima, que já os Antigos assinalaram por via anedótica, atribuindo a Ésquilo a opinião humílima de que as suas tragédias não passavam de “trinchas dos sumptuosos festins homéricos”.

*“... poeticamente elaborado...”* — Porém, considerados, ambos os géneros poéticos, do ponto de vista formal, facilmente nos apercebemos de que entre eles medeiam largos passos inovadores. É certo que na epopeia homérica estão preclusos rudimentos de tragédia; que neste ou naquele canto da *Ilíada* crêem os modernos filólogos surpreender a pulsação de um drama embrionário. Mas decerto, também, que sendo *outra* a essência da tragédia, necessariamente que *alteradas* seriam as formas daqueles pedaços da lenda heróica, arrancados à epopeia.

*“... com o fim de ser representado...”* — No VI capítulo da *Poética*, define Aristóteles a imitação trágica por uma das diferenças que a separa da imitação épica: *a tragédia é representada, e não recitada*. Por “recitação”, alude à modalidade expressiva da epopeia, nos concursos rapsódicos que se celebravam em muitas cidades gregas, pelo menos desde o século VI; por “representação” é designada a modalidade expressiva da tragédia (e da comédia), nos concursos dramáticos que, a partir de 534, todos os anos se realizavam em Atenas.

*“... por um coro e dois ou três actores...”* — A lenda heróica, outrora recitada pelo rapsodo, é agora representada por coreutas e actores, que reproduzem, pelo canto e pelo diálogo, “acções austeras”. Canto e diálogo são os dois componentes morfológicos da tragédia; o canto é o componente lírico, contributo das estirpes dóricas; o diálogo é o componente épico, contributo das estirpes jónicas; o composto é a tragédia grega, maravilhosa síntese do génio ático.

*“... no santuário de Dioniso.”* — As tragédias (e as comédias) eram representadas num santuário consagrado a Dioniso, por ocasião dos festivais atenienses, instituídos por Pisístrato na segunda metade do século VI, e dedicados a esta divindade. Importa observar que somente no decurso dos festivais de Dioniso se realizavam as competições trágicas que para sempre celebrizaram os nomes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Em primeiro lugar e essencialmente, a tragédia é, pois, um drama — acto do culto prestado a certa divindade:

Dioniso. Em segundo lugar e literariamente, é, quanto à forma, uma modificação de mal determinada espécie do lirismo coral: o ditirambo, na opinião dos Antigos, o “epirremático”, satírico ou trenódico, na opinião dos modernos; quanto à matéria, um trecho da lenda heróica, “trincha dos sumptuosos festins homéricos”.

A lenda heróica e o culto dos heróis, o mito e o culto de Dioniso: por estes pontos de referência, marcados pela filologia antiga e moderna, devem passar todas as linhas de solubilidade do nosso problema fundamental. Por conseguinte, se a contradição *satírico-trenódico*, quanto ao conteúdo do “epirremático” primordial, for susceptível de solução fenomenológica, o mister que ora se nos impõe seria o de determinar o momento em que a lenda e o culto dos heróis interfere, na Ática, com o mito e o culto de Dioniso.



## CAPÍTULO III

### A ESSÊNCIA DA TRAGÉDIA

#### O SATÍRICO E O CONTRADITÓRIO

Escrevemos “determinar o momento”, e não “fixar o instante ou a época” em que a lenda e o culto dos heróis interfere com o mito e o culto de Dioniso — pois que de fenomenologia agora se trata, e não de cronologia ou de história. História é sempre descrição de algo originado; e o originado, doravante, não interessará o nosso estudo, senão na forma e no modo como em si traz o sinal da origem. O momento fenomenológico, isto é, certo grau atingido pela consciência religiosa da Hélade, no decurso do seu desenvolvimento, em que a lenda heróica e o culto dionisíaco se encontram e abraçam, para gerar a tragédia — eis o que nos cumpre investigar, através do mesmo concreto referencial, que serviu o propósito de reconstruir a trajectória históriável do poema trágico. Quanto ao instante cronológico, esse, ainda que dentro de incertos limites, ficou balizado pelos reinados de Clístenes (c. 600), Periandro (c. 580) e de Pisistrato (c. 560), adentro dos quais se situam as inovações de Aríon e Téspis, operadas nas formas do lirismo coral de que proviria a tragédia clássica. Mas, com os tiranos de Sícion, Corinto e Atenas, regressamos ao limiar do século VII, às proximidades do tempo em que assistimos à imigração do Dioniso Traco-Frígio, ou à revivescência de um

Dioniso pré-helénico — e tal seria, na religião grega, o evento revolucionário (e revolucionário no genuíno sentido da palavra), pelo qual, historicamente, se assinala a origem trans-histórica da poesia dramática.

Das duas teorias vigentes na moderna história do culto de Dioniso — imigração de uma divindade estrangeira, que, oriunda da Trácia, passa pela Frígia e penetra na Grécia pela ponte Egeia, e instauração na *pólis* de um remoto culto agrário, comum a todo o Mediterrâneo Oriental — damos preferência à segunda, pois, ainda que a primeira disponha de valiosos argumentos, outro tanto valem aqueles que consistem em lembrar que o “novo” deus não conquistaria as almas, se nelas não residissem arquetípicamente, digamos assim, os germes do novo mito e do novo culto. Aliás, não importa de que modo o triunfo de Dioniso se apresenta, sob mais verídico aspecto, no horizonte histórico; importa, sim, e unicamente, ultrapassar o “facto”, para atingir o “factor”, e este não se circunscreve no mesmo plano de realidade em que o facto se apresenta, nem se comprehende na mesma esfera de mentalidade em que o mesmo facto se representa. Certo é que, pelo menos a partir do século VII, o culto, autóctone ou heteróctone, de Dioniso se encontra em vias de atrair a si, de remodelar em si, de tomar em si, a lenda heróica que tivera origem em todas as antigas cidade micénicas, e que Homero e outros poetas haviam tecido no verso sublime da epopeia, desde os primeiros alvores da Grécia clássica.

A História dá-nos, pois, uma tese e uma antítese: o deus e o herói; mas a síntese — o *herói trágico* — transcende a História.

Reivindicamos a inteira responsabilidade pelo círculo vicioso (se o é), que resulta do modo e da forma como damos a entender que a história da tragédia tem seu princípio em algo que já implica o fim do próprio desenvolvimento. Que o herói trágico é o herói da tragédia, parece supérfluo dizê-lo. Todavia, não é ocioso afirmar expressamente que, na tragédia e pela tragédia, é que o herói se reveste daquela “subdivindade” ou “super-humanidade”,

que se determina como o *ser trágico*. Mas ainda não é esta a rigorosa expressão do fenómeno. O herói não se determina a si mesmo como trágico, mas é por outrem determinado como tal, e esse “outrem” é o *deus-trágos*, ou, interpretando os gramáticos citados (cf. *supra*, II, § 2, e Ap. I, FRAGMENTOS...), o *deus-sátyros*. Afirmamos, pois, que o *herói trágico nasce por metamorfose do herói épico, no momento em que a lenda heróica começa a apresentar-se e a representar-se no lugar e no tempo em que o sátiro “grotesco” entra no séquito de Dioniso*.

O sátiro, além do natural acesso à literatura, que, pela própria natureza do género, lhe abriu o drama satírico, também, às vezes, por artifício de decadência, intervém naquele género de composição que os gregos cultivaram sob a designação de “mito”, e os latinos com o nome de “fábula”. E o mesmo motivo, pelo qual a história é “narrção do originado”, e não “especulação da origem”, faz que nos passem despercebidas as ingénugas características dessas formas corruptas.

É o caso da conhecida fábula, atribuída a Esopo. Um homem e um sátiro resolveram, de comum acordo, que a prévia convivência durante certo tempo decidiria da viabilidade de um pacto de amizade que se haviam proposto concertar. Mas, porque uma vez, com o bafo, o homem aquecia as mãos, e outra vez, com o sopro, as arrefecia, concluiu o sátiro que não seria possível pactuar com o ser que tinha em si mesmo a causa única de tão contrários efeitos. Sensatamente nos adverte o fabulista do juízo moral que resulta da anfíbia do carácter. Mas a seriíssima comicidade do apólogo — comicidade tão séria, tão transcendente, que mal nos persuadimos que o autor a tivesse deliberadamente buscado — reside naquele mesmo ser, misto de caracteres “antrópicos” e “trágicos”, mescla de atributos humanos e caprinos, que, representando impudicamente a ambiguidade no próprio corpo, não se resigna a aceitá-la no espírito do homem e se recusa a uma aliança que significaria, talvez, a superação espiritual das suas próprias contradições somáticas e psíquicas.

O sátiro assinala, pois, a *contradição*, e, como sinal de contradição, ele entrou no séquito de Dioniso, como que para acentuar um traço, dos mais característicos, na epifania da divindade.

#### “EXCURSUS” TEOLÓGICO

Para que a conclusão do parágrafo precedente desenredasse o nó problemático da origem da tragédia, mister seria explicar o que devemos entender por “epifania” de uma divindade grega. É, pois, como se repetíssemos que o problema da tragédia é o *segundo*, e o da religião, o *primeiro*. Que esta, no caso presente, é a inevitável posição do investigador de origens, já o sabemos; como também sabemos que terá de evitá-la o historiador, no próprio limiar da indagação histórica. Mas, em nos propondo passar além da História — aliás, sem a mínima intenção de contradizê-la —, a primeira questão, neste caso, vem a ser esta: que é um deus grego? Ou melhor, como se revela um deus grego? Ou, melhor ainda, como aparece ao Grego, um daqueles seres que ele celebra como um deus, por pensamentos, palavras e obras?

À superfície da nossa vida mental, uma resposta a esta pergunta, quando provém dos mais profundos estratos da consciência religiosa da Grécia antiga, vem a reflectir-se como expressão de actos classificados como “supersticiosos”; e quando tentamos auscultá-la nos mais altos exemplos de poesia inspirada, recusamo-nos a aceitar-lhe as imagens “fantasiosas”. Portanto, só resta a mediação do pensamento filosófico. Respondamos, então, pelas palavras de um filósofo: *um deus grego é o agente de uma “diacosme”*.

Que quer isto dizer? Para nós, modernos, que acolhemos e recolhemos a tradição cristã, só existe um Universo, criatura de um só Deus, Criador do céu e da terra e de todas as coisas visíveis e invisíveis. Mas, para os Gregos, tantos “Universos” havia, quantos os deuses em que acreditavam,

como agentes e representantes de uma ou outra *ordem universal*, física, humana e divina. Eis o que significa, segundo Crisipo, a palavra no contexto de um fragmento preservado por Estobeu (*Ecl. I 184*, Wachsmuth): “*O Kósmos* é o sistema do céu e da terra e de todos os entes por eles [céu e terra] gerados; também é o sistema dos deuses e dos homens e de todos os seres por eles [deuses e homens] criados. De outro modo, pode dizer-se que o *Kósmos* é a divindade, por virtude da qual a *διακόσμησις* tem princípio e fim.” Poder-se-ia objectar que, longe de querer dar uma razão da pluralidade dos deuses, o Estóico antes pretenderia fundamentar, na unidade do *Kósmos*, a existência de um só deus, de uma divindade única, embora imanente à ordenação por ela imposta a todos os seres. Na Grécia, porém, se o conceito de um deus único alguma vez chega a transparecer no ápice da especulação cosmológica, nunca esse deus encarnou em imagem mítica ou acto ritual. O monoteísmo não resultará, entre os Gregos, da religião propriamente dita e solememente agida, pois *qualquer dos seus deuses pode ser o agente de uma “diacosmese”*, e, na realidade, enquanto celebrado, subordina ao seu *Kósmos* “o céu e a terra e todos os entes por eles gerados” e os “deuses e homens e todos os seres por eles criados”. Quer dizer: só passando da Religião para a Filosofia, é que a pluralidade dos deuses se traduz em multiplicidade de aspectos de um só deus. Mas, na religião, todos os deuses são *aspectos universais*, todos, real ou virtualmente, são o “princípio e o fim de certa *diacosmese*”. Tais são as palavras do intérprete que procurávamos.

Dioniso é uma “*diacosmese*”: o ordenador de certo *Kósmos*, cuja natureza íntima se revela como *contradição*. E isto significa que, como dionisiaco, o Universo se nos revela sob o aspecto da contradição; que o *Kósmos* nos aparece como em si mesmo contraditório: contraditório na Natureza, contraditório no Homem, contraditório na própria Divindade.

Não é este o lugar para uma exposição, ainda que sumária, das formas mitológicas e rituais em que vemos reali-

zada, historicamente, a “*diacosmese*” dionisíaca. Mas, que a divindade, cuja natureza se explica em todos os contraditórios aspectos do real (cf. W. F. Otto, *Dionysos*), fosse celebrada pelo povo de Atenas com a execução de ditirambos e a representação de tragédia — eis o que não surpreenderá a quem se proponha rememorar os argumentos da tragédia clássica. Não é aqui, efectivamente, que de par em par se nos abrem as portas do reino da acção contraditória? Hegel, que presta inequívocos testemunhos de séria meditação sobre os grandes trágicos, bem observou como na *Antígona* a universal essência da tragédia se particularizava no conflito de dois direitos antagónicos: as leis não-escritas da piedade e as leis escritas da cidade, a lei do Estado e a lei da Família. E o mesmo conflito se dá em todo o drama que mereça o nome de tragédia. Lembramos o de Orestes, onde contendem, na família dos Átridas, as antagónicas “*diacosmeses*” do céu e da terra, ou seja, dos deuses “olímpicos” e dos deuses “ctónicos”; e o de Penteu, o triste rei de Tebas, vítima da transcendente contradição entre o organismo religioso e a prudência política. Recorramos as tragédias de Prometeu e Édipo, das Danaides e de Hiólito, todos os pedaços da lenda, em suma, em que se digladiam “tragicamente” semideuses e super-homens, que representam antinomias dentro de uma ordem universal, cuja substância é a própria contradição: as antinomias do Céu e da Terra, do Varão e da Mulher, do Pai e da Mãe, da Natureza e da Vontade, da Ação e da Paixão.

Com isto, somos apenas chegados ao limiar da investigação fenomenológica das origens da tragédia. Mas, a partir de agora, terá ela de prosseguir *pari passu* com uma indagação filosófica da essência do “trágico”.

#### A LIÇÃO PRINCIPAL DA POÉTICA

Das seis partes, ou elementos estruturais, da poesia dramática: fábula, carácter, pensamento, elocução, espectáculo e melopeia, a primeira é, por assim dizer, a “alma da tra-

gédia" (50 a 37). O espectáculo e a música, ainda que essenciais ao drama *representado*, não o são ao poema *escrito*; e quanto à elocução, pensamento e carácter, Aristóteles afirma, com notável insistência, a subordinação destes elementos ao mito, quer dizer, à autêntica realidade imitada pelo poeta digno deste nome, que "há-de ser mais efabulador que versificador" (51 b 27), porque a tragédia é primordialmente imitação de acção e de vida (50 b), e não de alguns homens que deste e doutro modo exprimem o próprio pensamento e o próprio carácter.

No texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para designar a *acção a imitar* e a *acção imitativa*: é a palavra  $\mu\nu\thetao\varsigma$ , que vamos agora traduzir, na primeira acepção, por "mito", e, na segunda, por "fábula". O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conformemente às leis de verosimilhança e necessidade. Por consequência, o mito pertenceria à *história*, e a fábula à *poesia*, que é "coisa mais filosófica do que a história" (c. IX). Importa observar que, resolvendo deste modo a ambígua significação da palavra *mythos*, logo nos apercebemos de todo o alcance do juízo crítico de Aristóteles, que incide na poesia do *Ciclo*. Se é verdade que "bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa" (*ibid.* 51 a 36), também é certo que as *Teseidas*, as *Heracleidas* e todas as *Ante-Homerica* e *Post-Homerica* bem poderiam ser transcritas em prosa, que não deixariam de ser história, se fossem em prosa o que eram em verso. E efectivamente assim aconteceu. A *Crestomatia* de Proclo e a *Biblioteca* de Apolodoro bem nos sugerem o que poderiam ter sido as prosaicas versões da poesia "cíclica", alinhando todos os seus sucessos da vida dos deuses e dos heróis, ao longo de um tempo que, na mente da maioria dos gregos, não se distinguia daquele mesmo tempo em que se situavam os sucessos da vida de Alcibiades, "o que ele fez e o que lhe aconteceu" (51 b). Mas, se a história (mito tradicional) se refere especialmente ao particular, e a poesia (fábula trágica), ao

universal (*ibid.*), daí se conclui que a actividade imitativa do artista se exerce num trânsito *sui generis* do particular (história) para o universal (poesia): *por obra do poeta, a história vem a ser a tragédia*. Tal é, por outras palavras, um dos significados que podemos atribuir à famosa definição do cap. VI.

No entanto, se dissermos que a tragédia é “imitação de história”, em vez de “imitação de acção”, não parecerá contradita a tese que desde o Renascimento e o Iluminismo se supõe implícita no tratado de Aristóteles, isto é, que a arte seria imitação da natureza? Que é, pois, a tragédia? Imitação da natureza ou imitação da história?

Certo é que o Estagirita reveste as artes miméticas ora de uma, ora de outra, destas duas qualidades essenciais. Sobre a poesia, imitação de acção (história), escusamos de insistir. Quanto à poesia, imitação da natureza, basta lembrar que a fábula trágica há-de assumir todos os atributos do ser vivente, em especial, os da unidade e individualidade (cc. VII e VIII): complexão e perfeição de um todo, de certa extensão, com princípio, meio e fim, etc. (50 b 26 e segs.). Repetimos, portanto, que é a tragédia? Imitação da história ou imitação da natureza?

Quando se nos depara uma alternativa contraditória, qual esta é ou parece ser, há que verificar se a contraditoriedade não resulta da mal-entendida significação de alguns dos termos em que se enunciou a questão. Neste caso, a contraditoriedade afigura-se-nos residir no significado corrente da palavra *imitação*. Efectivamente, quando dizemos que *P*(oesia) imita *A*(cção), qual o pensamento implícito no asserto? Não será o de que *P* é *cópia*, e *A* o *modelo*? Enunciando o problema em termos afins àqueles em que Aristóteles viria a enunciá-lo — ao que dizem —, assim o resolveria Platão (cf. FRAGMENTOS... secção IX, 2), denunciando a corrupção da “ideia” pela “imagem”, no caminho que desce do Ser para o Não-Ser (*Rep.* X, pág. 396). A poesia, sendo já a imagem de uma imagem, a cópia de uma cópia, não admira que a exaltação do menos-ser, em detrimento do mais-ser, incorresse, em juízo ético-político,

pelo banimento dos poetas. A crítica literária moderna supôs tirar revindicta da condenação platónica, ao mudar o acento desvalorativo da poesia para o oposto extremo. Há que observar, todavia, que sob o ponto de vista *metafísico*, comum a socráticos e modernistas, a estética permaneceu inalterada. A diferença consiste apenas em que falam uns de “imitação”, crendo que a obra do poeta transpõe a realidade do Ser para a aparência do Não-Ser, e outros, de “criação”, opinando que, por obra do mesmo poeta, algum ser surgiu do nada. Do ponto de vista metafísico, insistimos, as duas teses situam-se em extremos opostos da mesma linha traçada no plano gnoseológico de igual desdém pela função que a *physis* desempenha na arte. Por isso, ambas as tendências estéticas são “meta-físicas” pelo fundamento e dualistas pela estrutura.

A palavra *μίμησις* (imitação) recebeu-a Aristóteles, não se sabe de quem, por intermédio de Platão, rejeitando, todavia, a dialéctica da essência e da aparência, que estruturara o conceito platónico-socrático de “imitação” artística. Ao interpretarmos a definição aristotélica: “a tragédia é imitação de acção”, não nos ovidemos, pois, da ambiguidade da palavra “mito”, que denunciamos no princípio deste parágrafo. Mas também é preciso lembrar que, dizendo o Filósofo que a tragédia é imitação de história (mito tradicional), há outra ambiguidade nas suas palavras, que já é solúvel pela mera distinção de dois significados para um só termo. Com efeito, a palavra “imitação” presta-se ao mesmo equívoco, tanto em português como em grego. A acção que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas, sim, o mito tradicional. A fábula trágica — a tragédia, em suma — resulta da actividade poética exercida sobre o mito tradicional, e é este resultado, verdadeiramente, a imitação. Mas, imitação de quê? Agora podemos responder: da Natureza. *Na poesia e através da poesia, a história imita a natureza.* De certo modo, a tragédia seria “história natural”.

Mas, a terceiro equívoco se presta também o uso da palavra “natureza”. Das duas acepções, que se podem dis-

tinguir pelos adjectivos “naturans” e “naturata”, só a primeira corresponde ao étimo significado de *φύσις* que designa, em primeiro lugar, o oculto princípio da geração e da corrupção de todos os seres *naturais*, e, em segundo lugar, a própria realidade enquanto se realiza — mas de um modo que não é o do costume (*συνήθεια*) nem o da arte (*τέχνη*). Só reflectido especulativamente na “Física”, o eventual consuetudinário e artificioso parecerá conforme às leis da necessidade e da verosimilhança.

Tal é a primeira lição da *Arte Poética*.

#### DE GÓRGIAS A ARISTÓTELES

Antes de prosseguir, cremos não ser inútil tentar uma brevíssima demonstração da autêntica originalidade de Aristóteles no domínio das doutrinas estéticas.

Na *Poética*, Aristóteles mal dissimulou uma intenção polémica, certamente aplicada ao esforço por remover e demover dos ânimos de seus ouvintes e leitores a influência de doutrinas propagadas por outros filósofos. A impressão que nos fica do mais superficial confronto deste livro com algumas passagens dos diálogos platónicos, em que é discutida a essência da poesia e, em especial, a da tragédia, exprime-se pela opinião de que o Discípulo pouco ou nada houvesse alterado o ensino do Mestre, *pois ambos definiram a arte como “imitação”*. Mas, que a estética do Liceu impugna a da Academia — eis o que claramente se nos revela, desde que prestemos ouvidos atentos à significativa reincidência do juízo de Aristóteles, quanto ao *objecto da imitação* (cf. *Índice Analítico*, s. vv. IMITAÇÃO, MITO, TRAGÉDIA). A diferença — que não é de menos a mais, mas, sim, do mesmo ao outro — traduz-se, com excepcional relevo, pela diversa importância que, no pensamento de Platão e de Aristóteles, assume ou devia assumir a reprodução de caracteres e acções, na obra dos tragediógrafos. É que, para o escolarca do Liceu, as acções representadas pelo actor não servem o propósito de definir caracteres.

Pelo contrário, a personagem reveste-se de tal ou tal carácter para praticar tal ou tal acção. Quer dizer: para Aristóteles, a tragédia é “imitação de acções”, enquanto, para Platão, ela é “imitação de agentes”. Segunda diferença, que da primeira decorre, como corolário, se exprime pelo lugar hierárquico dos elementos essenciais da poesia imitativa. Natural seria que, na tragédia entendida como “imitação de acção”, o primeiro lugar pertencesse à fábula, que é a própria composição dos actos; tão natural, como a pertinência do mesmo lugar à elocução e ao pensamento, no sistema que defina a tragédia como “imitação de agentes”. A terceira diferença cai no domínio das recíprocas implicações éticas e estéticas da poesia, e também resulta da primeira. Se os caracteres se subordinam à acção, e esta, unicamente às leis de verosimilhança e necessidade, tão absurdo será condenar o acto pernicioso de uma personagem de má índole, como o de um lobo famélico que assalta e devora o cordeiro inerme. Absurdo e impossível seria que o lobo não despedaçasse e devorasse o cordeiro; não agir em conformidade com o carácter (o qual, por sua vez, se revela pela acção praticada), porque fantasioso e inverosímil procedimento, não será digno da imitação trágica. Não o será, nem para Aristóteles nem para Platão. Mas temos de reconhecer a divergência entre Mestre e Discípulo, em que a tragédia, tal qual é ou deve ser, um a rejeita e outro a aceita, ainda que, por coerência entre caracteres e actos, ela represente uma acção condenável em juízo ético-político.

Neste ponto, o caminho que prosseguimos, em busca de mais completa determinação do conceito de tragédia, atravessa uma das mais obscuras regiões da história do pensamento grego. O conceito de tragédia, qual *práxis* mimando a *physis*, talvez Aristóteles o encontrasse no momento em que, por intrínseca fidelidade aos mesmos princípios do sistema, reabilitara a *fisiologia* ante-socrática, redimindo-a das ofensas que ela recebera da *antropologia* socrática e platônica. Se bem que não seja fácil coligir e interpretar todos os documentos desta revolucionária tendência da filosofia aristotélica, o facto parece historicamente compro-

vável pelas numerosas referências do Filósofo aos seus mais remotos precursores. Outro tanto não sucede quanto à doutrinação estética, ou porque, de todas as obras acerca da poesia, só neste este livro, ou porque tais doutrinas não houvessem passado ainda dos mais rudimentares enunciados de problemas parcelares, na época em que Aristóteles se propôs instituir os fundamentos e desenvolver os argumentos de uma arte poética. Entretanto, cremos bem interpretar os resultados da pesquisa histórico-filológica, afirmando que na estética de Aristóteles uma parte do ensino dos Sofistas desempenha papel idêntico ao que, na Física e na Metafísica do mesmo pensador, desempenhou uma parte do ensino dos “fisiólogos”, de Tales a Empédocles.

À sofística, Aristóteles só alude expressamente, quando corrige o enunciado dos problemas críticos suscitados pela exegese de Homero; pois, quanto à essência da poesia e aos fundamentos da arte poética, é com Platão que ele discute, é Platão que ele refuta, é contra Platão que ele combate. Mas, teriam nascido no pensamento do Mestre, ou com o pensamento do Mestre, todas as faltas que o Discípulo veladamente parece imputar-lhe? Não serão outros os primeiros responsáveis pelos erróneos conceitos e pelas noções frustes que a Poética veio emendar e reformar? Satisfatória resposta a estas interrogações exigiria a reconstituição de alguma poética anterior à *Poética* de Aristóteles, antecessora ou contemporânea da esparsa e diluída poética de Platão (cf. FRAGMENTOS... secção IX, 1).

Duas passagens de Aristófanes, no “certame de Ésquilo e Eurípides”, nas *Rãs*, pressupõem, ao que parece, a difusão de uma poética à qual andaria ligado o nome de Górgias. Mais atenta às virtualidades da elocução e do pensamento, sobretudo à “magia” da palavra, ao poder soberano do *lógos*, essa doutrina do “inventor” da prosa artística teria feito consistir a essência da tragédia na íntima conexão das partes discursivas e melódicas, cantadas e dialogadas, e não das acções representadas por actores e coreutas. Pelo menos, tal parece ser o sentido de um verso de Aristófanes que lembra as palavras do *Fedro* platónico, quando Sócra-

tes afirma que Ésquilo e Sófocles ririam de quem lhes dissesse que a arte do tragediôgrafo consiste apenas em redigir grandes discursos sobre temas insignificantes, ou pequenos, sobre grandes assuntos, e não na própria composição dos mesmos discursos, de modo que entre si concordem, e todos eles, com o conjunto (pág. 268 C). Mais atenta às virtualidades dos *caracteres* também se nos afigura a mesma doutrina, quando o Agatão, personagem de Aristófanes (*Thesm.* vv. 146 e segs.) declara ao velho Mnesíloco, parente de Eurípides, que o poeta trágico deve assemelhar-se, tanto quanto possível, às pessoas que representará em cena. É certo que Aristóteles parece dizer o mesmo (pág. 1455 e segs.), e que tão necessária semelhança já pressupõe o divulgado conceito de “imitação”. Mas as palavras do tragediôgrafo parodiado tão verídicas permaneceriam, se referidas fossem a uma doutrina da tragédia, alicerçada sobre o conceito de “ilusão” ( $\alpha\pi\alpha\tau\eta$ ), que a antiga estética recebera de Górgias. O famoso paradoxo, contextualizado em Plutarco e referido ao sofista, define a tragédia como *ilusão artística*: “quem ilude é mais sábio do que quem não ilude, e o iludido, mais sábio do que o não iludido”. Bem observada é a relação deste sofisma com a censura de Sólon a Téspis, também referida por Plutarco (*Sólon*, c. 29): “Sólon, naturalmente amigo de escutar e de aprender... assistia à exibição de um drama em que, segundo era costume entre os amigos, o próprio Téspis representava. Terminado o espetáculo, Sólon, dirigindo a palavra ao autor, perguntou-lhe se não se envergonhava de tanto mentir. E como Téspis retorquisse que nada havia de censurável no que dissera e fizera ludicamente — ferindo a terra com o bastão, Sólon exclamou: ‘aplaudindo e apreciando este jogo, cedo virá o dia em que havemos de encontrá-lo nos nossos contratos públicos’.”

Apartadas subtilíssimas diferenças, facilmente nos apercebemos de que Platão está para o  $\psi\acute{e}\nu\delta\acute{e}\sigma\vartheta\acute{a}\iota$  (mentir) de Sólon, como Aristóteles para o  $\alpha\pi\alpha\tau\acute{a}\nu$  (iludir) de Górgias. Platão e Sólon repelem a “mentira” ou a “ilusão” trágica, por indigna da pedagogia política; mas acolhem-na Górgias

e Aristóteles, porque pressentem, um na ilusão, outro na imitação, o palpitar de uma verdade que transcende os desígnios da *pólis*.

Sobre as sucintas notas que precedem, e tantas outras que a mais demorada e advertida leitura dos diálogos platônicos nos proporcionariam, bem pode gerar-se a convicção de que o Estagirita mais não fizera do que recolher e congregar todos os elementos de uma arte poética já expressa por singulares intuições de antecessores e coetâneos. Observemos, todavia, que “o todo não é a soma das partes, e os elementos separados, que se encontram em Platão, não constituem a síntese produzida por Aristóteles” (Albeggiani, pág. LIII). Quando, por mais não fosse, só pela sua virtude catártica, a “tragédia” de Aristóteles se distinguia da “tragédia” de todos os precedentes teorizadores da poesia. Mas há outros distintivos, tanto ou mais importantes, a considerar, antes de aludirmos ao discutido problema da purificação trágica.

#### A CONTRADIÇÃO IMPLÍCITA NA LENDA HERÓICA

A moderna Filologia censura Aristóteles pelo desdenhoso silêncio ou descuidoso olvido da *Poética* no que respeita à origem da tragédia no culto de Dioniso ou dos Heróis — na Religião, em suma. A definição de Wilamowitz, por exemplo, viria remediar o lapso que se verifica na definição de Aristóteles. Vimos, porém, que, assistindo-lhe forte razão, quando propõe o estudo das origens cultuais da tragédia, débil partido tirou o historiador da proposição do deus ou dos heróis ao eventual improviso do povo ou à genial inovação dos poetas. Não nos surpreenda a falência da História Literária! A matriz religiosa dos actos poéticos dificilmente transparecerá na própria literatura, que, por fatalidade congénita, a poucos passos do início, teve de ser profana.

Aristóteles não menciona o nome da divindade, a que os gregos dedicaram ambos os nobilíssimos géneros da poesia

mimética, senão de modo incidental, ao tratar da linguagem metafórica (cf. *Índice Analítico*, s. v. DIONISO). O historiador da literatura dirá que, embora o não designe pelo nome, Aristóteles alude a Dioniso, quando atribui a origem da tragédia ao improviso dos solistas do ditirambo e à passagem do poema trágico pela fase satírica em que predominava a elocução grotesca. É verosímil, se bem que discutível e assaz discutido. Em auxílio da História, argumentando, porém, com indícios e vestígios trans-históricos, aventuramos nós a hipótese de que a origem da tragédia no culto de Dioniso mais veridicamente transparece da contraditória natureza daquela “*diacosmese*” em que o deus se nos revela. Somos agora chegados ao oportuno momento de inquirir da *Poética* os teoremas que confirmem ou reneguem a mesma hipótese.

O momento em que os gregos descobriram a existência de uma “*contradição implícita na lenda heróica*” (Untersteiner, *Origini...*) precede fenomenologicamente aquele outro momento em que, na Poesia e pela Poesia, a História vem a imitar a natureza. O imitar a natureza equivaleria, portanto, a explicar a contradição implícita na História e, por maravilhosa consequência, a remediá-la; processo este, que teria, por sua vez, o efeito de alterar a tonalidade sentimental e emocional das paixões suscitadas pela consciência da mesma contradição. Por estas palavras, supomos exprimir de outro modo o conteúdo da problemática definição de tragédia, que Aristóteles nos transmitiu. Vejamos, porém, se, mudando o enunciado, algum passo adiantamos no caminho da solução.

A “*contradição implícita na lenda heróica*” deve ser decorrente daquele carácter peculiar da História, a que Aristóteles decerto se referia ao asseverar que os poetas “quando buscavam situações trágicas, não por arte, mas por fortuna, as encontraram nos mitos tradicionais” (págs. 1454 a 9). A contradição seria, pois, inerente à situação *mítica*, que, por obra do poeta, há-de ser *trágica*; como lendária ou histórica, ainda não é trágica ou poética; ainda não suscita na alma de quem de tal ouviu falar, os senti-

mentos de terror e piedade, que são próprios da tragédia, mas outros sentimentos, que são próprios de quem se encontra perante os insolutos problemas da fatalidade. Neste momento, que antecede o da imitação da natureza, a lenda heróica ainda não fôra integrada na *diacosmese* dionisíaca.

Para discernir os sentimentos e as emoções que atormentavam a alma dos gregos, antes que sanada fosse a contradição, devemos olvidar-nos do herói *lendário* (a lenda, enquanto *homérica*, já traz em si o princípio da tragédia) e evocar a figura bem diversa do herói *sagrado*. Decerto modo, o Alcméon venerado pelo povo de Psiófida, na Arcádia (cf. Paus. VIII 24, 7-10), não é o mesmo Alcméon, celebrado pelos poetas do Ciclo Tebano: ao herói da lenda falta a dimensão “ritual”, digamos assim, que o ergue acima das contingências da má fortuna dos Labdácidas. Alguma vez, contudo, haviam de sobrepor-se a imagem de “um deus, que em redor do seu túmulo fazia brotar do solo os ciprestes virgens, mais altos que as montanhas próximas”, e a figura de “um homem que vingara cruelmente a morte do pai, derramando o sangue da própria mãe”. Quando se sobrepuiseram tão contraditórios aspectos do herói, antes que tremessem e se compadecessem, transidas de pavor se quedariam as almas, inermes ante a inexorável força do destino, que nivelara a mais alta dignidade divina com a mais baixa condição humana.

Por este exemplo e tantos outros semelhantes, que poderíamos citar, se confrontássemos apenas Homero e Pausâncias, facilmente se vê que a contradição transcende os acontecimentos da lenda; pois ela surge por contraste entre as figuras do herói *lendário*, já humanizado, e do herói *sagrado*, divino ainda. A “contradição implícita na lenda heróica” explica-se, por conseguinte, no trânsito da religiosidade tradicional para a eticidade política; e quando aparentemente irremediável, do ponto de vista da *pólis*, vem a ser sanada, do ponto de vista da *physis*, nasce a tragédia.

## O HERÓI TRÁGICO E A TRÁGICA RECONCILIAÇÃO

Já dissemos que o problema da tragédia se enuncia, de certo modo, pelo problema do herói trágico. Agora podemos acrescentar que o problema do *trágico* é o da reconciliação do herói *lendário* com o herói *sagrado*, e que esta se dará no momento em que os aspectos contraditórios da lenda e do culto dos heróis se coordenarem pela “*diacos-mese*” dionisíaca.

Fulgorante entre todas as luzes que iluminam o encontro da religião dionisíaca com a lenda heróica é a que irradia da singularíssima designação de Dioniso como “herói”. Singularíssima, na verdade; e tanto, que sobre a palavra em que tal significação menos equívoca nos aparece, talvez se reserve ainda um juízo final acerca do caso morfológico em que se encontra expressa. Referimo-nos ao famoso *Canto das Mulheres da Élida* (cf. FRAGMENTOS... secção II, n.º 14), que assim principia:

*Vem, Dioniso Herói,  
Ao sagrado templo...*

A tradução baseia-se na hipótese, mais plausível, sem dúvida, de que *ἥρω* seja um vocativo, concordante com *Διόνυσε*. Mas o original grego também poderia significar

*Vem, Dioniso, do herói  
Ao sagrado templo...*

se *ἥρω* fosse o genitivo que, embora raro, se encontra documentado por manuscritos dos poemas homéricos. É certo, todavia, que o problema não assume decisiva importância, desde que, uma vez comprovada (se fosse possível comprová-la!) a segunda hipótese, se interprete a invocação de Dioniso como necessária condição para a epifania do herói inominado (v. Untersteiner, *Origini*, pág. 61 e segs.). O principal interesse da natural coincidência ou da fortuita concomitância do “dionisíaco” com o “heróico” persistirá,

quer seja Dioniso o herói, quer seja ele o revelador desse heroísmo *sui generis*, que germina no ditirambo e floresce na tragédia.

Quis a boa fortuna que o *Canto das Mulheres da Élida* merecesse a consideração que é devida ao primeiro espécime da poesia ditirâmbica; mas só permitiu, a razão que governa crítica e a História Literária, que ao mero arbítrio se atribua a reunião de Dioniso e do Herói, na derradeira tragédia do último dos grandes trágicos: nas *Bacantes* de Eurípides. E contudo, bem poderíamos supor que tão significativa é a conjunção do dionisíaco com o heróico, no primeiro ditirambo, como na última tragédia. Pois, se o herói das *Bacantes* é Penteu, e não Dioniso, quem confere significação *trágica* aos acontecimentos da *lenda* heróica, dramatizada no poema de Eurípides, é Dioniso, e não Penteu. Forçoso seria que o deus descesse ao “naós” do herói, para que a história de um se convertesse na natureza do outro; isto é, para que, necessária e verosimilmente, Penteu fosse despedaçado pela própria mãe, no momento em que a humana maternidade se submergia na feminilidade ferina das mulheres que acolitam o nume que em si próprio traz a indiferença da vida e da morte, do prazer e da dor, do riso e das lágrimas, do Carnaval e das Cinzas.

Pois bem, a tragédia, segundo Aristóteles, tem por finalidade própria purificar a “loucura” e a “embriaguez” desse momento, em que os contrários coincidem em todos os aspectos da realidade cósmica — natural, humana e divina.

#### O MISTÉRIO DA CATARSE

Da *Bibliografia da “Poética”*, elaborada por Cooper e Gudeman (v. *Bibliografia*), constam 1271 “posições” ante problemas propostos pelo opúsculo de Aristóteles, do século XVI até à data da publicação (1928), entre as quais, nada menos do que 150 se referem especialmente à *catarse*. Tão elevado número evidentemente que traduz, não apenas o interesse, como também o desespero, perante o indecifrável.

vel enigma daquelas palavras em que o Filósofo mais não diz senão que a tragédia, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos.

Para entrar sem hesitação no âmbito do problema, digamos que a interpretação de *τοιούτων παθημάτων* (*dêsses, ou de tais, sentimentos*) dá lugar a que as opiniões se dividam em dois grupos, um dos quais pode ser apelidado de “herético”, por oposição à maioria que o outro representa. O mais vulgarizado é este critério: os sentimentos ou as emoções, sobre que incide a virtude catártica, são os de terror e piedade, que a tragédia desperta. Mas também há os que opinam que a catarse se exerce tanto sobre essas emoções ou sentimentos, como sobre outros afins (*τῶν τοιούτων*). Antes de decidir a questão, é forçoso reconhecer que as sóbrias palavras, pelas quais Aristóteles definiu a tragédia, se prestam às mais dispare interpetações e, inclusivamente, aos mais absurdos dislates. Sejam quais forem os sentimentos ou paixões, terror e piedade, ou estes e mais outros congêneres — inconsequente, insensato e inepto seria entender a catarse como *expurgação*, porque, assim entendida, teríamos de conceder que se empreendia uma acção, com o reservado fim de eliminar os próprios efeitos. Tal foi, porém, o significado mais frequentemente atribuído a esta palavra, nas versões da *Poética*, publicadas desde meados do século XIX, apesar de alguns estudiosos do Renascimento — Robortelli, por exemplo (cf. coment. ao cap. VI, *init.*) — haverem já apontado o caminho de mais plausível significação.

Se a catarse são significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror e piedade, admitamos, pois, que o sentido da palavra seja o de *purificação*, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica da tragédia. A quem objecte, dizendo que o terror e a piedade são os mesmos sentimentos assim denominados, que fora da tragédia se encontram, mas que, na tragédia e pela tragédia, hão-de ser purificados — responder-se-á que Aristóteles, neste seu livro, só uma vez menciona a catarse, mas, em compensação, ao tratar dos meios pelos quais o mito tradi-

cional se transformará em fábula trágica, os determina sempre como *meios de obtenção do terror e da piedade*, e não como processos de purificação desses sentimentos.

Terror e piedade relacionam-se entre si, e ambos, com a tragédia. Tanto um como o outro se referem à fábula, e esta, a ambos os afectos, de modo análogo como um a outro se referem os aspectos subjectivo e objectivo de certa realidade ante a qual o homem se situa. Porque terror e piedade são sentimentos, emoções ou paixões, correspondentes à situação *trágica* por excelência, que, segundo Aristóteles, é a do “homem que não se distingue pela virtude ou pela justiça; se cai no infortúnio, tal não acontece porque seja vil ou malvado, mas por força de algum erro” (c. XIII). E que ambos os afectos catárticos também se relacionem entre si, depreende-se da mais concreta determinação do estímulo: a piedade é o sentimento em face do que é “infeliz, sem o merecer”, e o terror invade-nos, ao vermos o “nosso semelhante desditoso”. O “semelhante desditoso sem o merecer” atrai e repele, ao mesmo tempo, as almas dos espectadores e dos leitores. A piedade, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma *atração*; o terror, medo ou angústia, é a tonalidade emocional de uma *repulsão*. Cedendo à primeira, aproximamo-nos; cedendo à segunda, afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto nos situaremos perante a *história que importa reconhecer como natureza*. Com efeito, deve haver uma distância óptima entre o cognoscente e o cognoscível, que condicione o mais perfeito conhecimento do que é, ou deve ser, nas suas proporções naturais.

Esta “situação” à distância propícia ao conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determina a função catártica, não como ética, fisiológica ou hedonística, mas, sim, como principalmente estética e finalmente gnóssica. A *Poética* parece autorizar esta interpretação pelas palavras em que Aristóteles nos fala da congenialidade da imitação (c. IV: a imitação é congénita no homem e própria da nossa natureza, por imitação apreende o homem as

primeiras noções, etc.) e da universalidade da Poesia (c. IX: a Poesia é mais filosófica do que a História, porque se refere aquela ao universal, e esta ao particular). Ora, prosseguindo na linha de considerandos, que principia na imitação, pela qual o homem “apreende as primeiras noções”, e termina na Poesia, “mais filosófica do que a História”, chegaríamos a concluir, reenunciando a tese pedagógica, que a frequência dos espectáculos dramáticos teria por finalidade o aprendizado de alguma noção. Certo é, todavia, que o texto de Aristóteles, tanto o da *Poética* como o da *Política* (VIII, 7), não permite que dele se extraiam documentos e nele se baseiem argumentos de quaisquer virtudes docentes da arte. Pelo contrário, a *Política* (v. FRAGMENTOS... secção XI n.º 89) afirma inequivocamente que a catarse se efectiva pela *paixão* (*πάθος*), e o mesmo parece dizer a *Poética* (1453b) quando se refere ao que experimentará (*ἀν πάθοι*) “quem ouça contar a história de Édipo”.

Este “*não aprender, mas sofrer*” lembra a fórmula tão breve como eloquente, que Sinésio transcreveu de Aristóteles, citando o *De philosophia* (cf. 15 Rose, Ross pág. 84), a qual, porém, se refere à vivência do “iniciando” nos Mistérios, que “nada aprende [com o intelecto] (*σὺ μαθεῖν*), mas sofre emoções (*ἀλλὰ παθεῖν*) e entra em certa disposição de ânimo, provisto que [de tal disposição] seja capaz”. É curioso notar que esta mesma relação com os mistérios, que outrora um teorizador da origem da tragédia não conseguiu estabelecer em bases *históricas*, mediante afinidades tradicionalmente documentadas, entre o drama artístico e os “*drómena*” rituais, vem a restabelecer-se fenomenologicamente, pela identidade, ou pela analogia, de atitudes sentimentais e emocionais próprias da religião e da poesia. O *mistério* da catarse podia consistir, simplesmente, na sua original afinidade com a catarse dos *Mistérios*.



## TRADUÇÃO

### I

Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa,  
classificadas segundo o *meio* da imitação

1. Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, 1447 a da efectividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação — começando, como é natural, pelas coisas primeiras.

2. A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmica e a maior parte da aulética e da cítarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

3. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, 17 exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a cítarística e quaisquer outras artes congénères, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afectos e acções.

- 27 4. Mas [a epopeia e ] a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificado quer não, e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica — eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada. Efectivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos
- 1447 b 13 elegíacos ou outros versos que tais. Porém, ajuntando à palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de “poetas elegíacos”, a outros de “poetas épicos”, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado.
- 16 5. Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémon no *Centauro*, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de “poeta”.
- 23 6. Fiquem assim determinadas as distinções que tínhamos de estabelecer. Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia — só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada
- 27 um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação.

## II

### Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o *objecto* da imitação

7. Mas como os imitadores imitam homens que praticam 1448 *a* alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.

8. Porque, tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos géneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Deliada*, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]gas, Timóteo e Filóxeno, nos *Ciclopes*. 9

9. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; 16 procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.

## III

### Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o *modo* da imitação: narrativa, mista, dramática. Etimologia de “drama” e “comédia”

10. Há ainda uma diferença entre as espécies [de poesias] 19 imitativas, a qual consiste no modo como se efectua a imi-

tação. Efectivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber: segundo os meios, os objectos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram directamente.

11. Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo facto de se imitarem *agentes*

29 [drôntas]. Por isso, também, os Dórios para si reclamam a invenção da tragédia e da comédia; — a da comédia, pretendem-na os Megarenses, tanto os da metrópole, do tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quiónidas e Magnes; e da tragédia também se dão por inventores alguns dos Dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os Atenienses denominam *dêmoi*, e que os “comediântes” não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade; e dizem 1448 b também que usam o verbo *drân* para significar o “fazer”, ao passo que os Atenienses empregam o termo *práttein*.

2 12. Damos por dito tudo o que se refere a quantas e quais sejam as diferenças da imitação poética.

#### IV

##### Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cómica

4 13. Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso

difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós 9 contemplamos com prazer as imagens mais exactas daque-las mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efectivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.

15. Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improviso-s.

16. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa 24 índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as acções nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as acções ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encómios. Não podemos, é certo, citar poemas deste género dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verosimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhan-tes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iámbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heróico, outros o foram em verso jâmbico.

17. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no género 33 sério, pois se distingue não só pela excelência como pela

feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia, que têm a *Ilíada* e a *Odisseia* com a tragédia.

- 1449 a 18. Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele género de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopeias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras.
- 6 19. Examinar, depois, se as formas trágicas [a poesia austera] atinge ou não atinge a perfeição [do género] quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espectáculo — isso seria outra questão.
- 9 20. Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia
- 15 se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Esquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três actores e a cenografia.
- 19 Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho-natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambô é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o facto de muitas vezes proférirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.

21. Quanto ao número de episódios e outros ornamentos que se hajam acrescentado a cada parte, consideramos o assunto tratado; muito laborioso seria discorrer sobre tudo isso em pormenor. 23

v

A comédia: evolução do género.  
Comparação da tragédia com a epopeia

22. A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. 32

23. Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma, é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de actores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cómicos teriam sido Epicarmo e Fórmis]; dos Atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de carácter universal. 1449 b 3

24. A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo — e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos. 9

- 17 25. Quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopeia, outras são só próprias da tragédia. Por isso, quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia, tão bom juiz será da epopeia. Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopeia.

## VI

### Definição de tragédia. Partes ou elementos essenciais

- 21 26. Da imitação em hexâmetros e da comédia trataremos depois; agora vamos falar da tragédia, dando da sua essência a definição que resulta de quanto precedentemente dissemos.
- 24 27. É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.
- 28 28. Digo “ornamentada” a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adoptam só o verso, outras também o canto.
- 30 29. Como esta imitação é executada por actores, em primeiro lugar o espectáculo cénico há-de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os actores efectuam a imitação. Por “elocução”, entendo a mesma composição métrica, e por “melopeia”, aquilo cujo efeito a todos é manifesto.
- 35 30. E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pen-

samento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e, nas acções [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de acções; e, por "mito", entendo a composição dos actos; por "carácter", o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por "pensamento", tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão.

31. É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, carácter, elocução, pensamento, espectáculo e melopeia. De sorte que quanto aos meios com que se imita são duas, quanto ao modo por que se imita é uma só, e quanto aos objectos que se imitam são três; e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que de todos estes elementos não poucos poetas se serviram; com efeito, todas as tragédias comportam espectáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento.

32. Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.

33. Sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre os pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente

1450

8

13

16

23

pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta carácter nenhum.

28 34. Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuções, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos factos. Ajuntemos a isto que os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos. Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuções e caracteres, do que no entrecho das acções: é o que se nota em quase todos os poetas antigos.

1450 b 35. Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma acção e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes.

4 36. Terceiro [elemento da tragédia] é o pensamento: consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém. Na eloquência, o pensamento é regulado pela política e pela oratória (efectivamente, nos antigos poetas, as personagens falavam a linguagem do cidadão e, nos modernos, falam a do orador). Carácter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm carácter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou o qual repele. Pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral.

12 37. Quarto, entre os elementos [literários], é a elocução. Como disse, denomino “elocução” o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efectividade em verso ou em prosa.

38. Das restantes partes, a melopeia é o principal 15  
ornamento.
39. Quanto ao espectáculo cénico, decerto que é o mais 16  
emocionante, mas também é o menos artístico e menos  
próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e  
sem actores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além  
disso, a realização de um bom espectáculo mais depende do  
cenógrafo que do poeta.

## VII

### Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente

40. Assim determinados os elementos da tragédia, diga- 22  
mos agora qual deve ser a composição dos actos, pois é  
esta parte, na tragédia, a primeira e a mais importante.
41. Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma 24  
acção completa, constituindo um todo que tem certa gran-  
deza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza.
42. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. 26  
“Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer  
que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário,  
tem depois de si algo com que está ou estará necessaria-  
mente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede  
a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na  
maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é  
o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si.
43. É necessário, portanto, que os mitos bem compostos 32  
não comecem nem terminem ao acaso, mas que se confor-  
mem aos mencionados princípios.
44. Além disto, o belo — ser vivente ou o que quer que 34  
se componha de partes — não só deve ter essas partes  
ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qual-  
quer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e  
portanto, um organismo vivente pequeníssimo não pode-  
ria ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por  
tempo quase imperceptível); e também não seria belo,

- 1451 a grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escondendo à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.
- 6 45. Determinar o limite prático desta extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a impressão no público, tal não é o mister da arte poética, pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias [em um só concurso dramático], o tempo teria de ser regulado pela clepsidra, como dizem que se fazia antigamente. Porém, o limite imposto pela própria natureza das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será, quanto mais extensa. Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas acções uma após outra sucedidas, conformemente à verosimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.

### VIII

#### Unidade de acção: unidade histórica e unidade poética

- 16 46. Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as acções que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma acção una.
- 19 47. Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as suas acções haviam de constituir uma unidade.

48. Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisseia* não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verosimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma acção una a *Odisseia* — una, no sentido que damos a esta palavra — e de modo semelhante a *Ilíada*.

49. Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objecto uno, assim também o mito, porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.

22

29

## IX

Poesia e história. Mito trágico e mito tradicional.  
Particular e universal. Piedade e terror.  
Surpreendente e maravilhoso

50. Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-

36

1451 b

-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.

- 11 51. Quanto à comédia, já ficou demonstrado [este carácter universal da poesia]; porque os comediógrafos, compondo a fábula segundo a verosimilhança, atribuem depois aos personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares.
- 15 52. Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que acontecem, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.
- 19 53. Todavia sucede também que em algumas tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados; em outras tragédias nenhum nome é conhecido, como no *Anteu* de Agatão, em que são fictícios tanto os nomes como os factos, o que não impede que igualmente agrade. Pelo que não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos e, contudo, agradam elas a todos igualmente.
- 27 54. Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas.
- 32 55. Dos mitos e acções simples, os episódicos são os piores. Digo “episódico” o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verosímil. Tais são os

mitos de maus poetas, por [imperícia] deles, e às vezes de bons poetas, por [condescendência com os] actores. É que, para compor partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites e a romper o nexo da acção.

56. Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma acção completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito — tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava — pois factos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos.

1452 a

## X

### Mito simples e complexo. Reconhecimento e peripécia

57. Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as acções que eles imitam.

58. Chamo acção “simples” aquela que, sendo una e corente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; acção “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

59. É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verosimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra.

11

13

17

Elementos qualitativos do mito complexo:  
reconhecimento e peripécia

- 22 60. “Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verosímil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no *Linceu*: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto — este morre e aquele fica salvo.
- 30 61. O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.
- 33 62. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. E outras há ainda, pois com seres inanimados e casos accidentais também pode dar-se o reconhecimento, do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma acção. Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do mito e da acção, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostrámos que a tragédia é imitação de acções que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais acções.
- 1452 b 63. Posto que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, certos casos há em que o é somente de uma por outra, quando claramente se mostra quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o reconhecimento entre ambas as personagens. Assim, Ifigénia foi reconhecida por Orestes pelo envio da carta, mas, para que ela o reconhecesse a ele, foi mister outro reconhecimento.

64. São estas, duas partes do mito: peripécia e reconhecimento. Terceira é a catástrofe. Que sejam a peripécia e o reconhecimento já o dissemos. A catástrofe é uma acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes. 9

## XII

### Partes quantitativas da tragédia

65. Temos tratado daquelas partes da tragédia, de que se deve usar como de seus elementos essenciais. Mas, segundo a extensão e as secções em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral — dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os “cantos da cena” e os *kommóis*. 14

66. Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo. 18

67. Tratámos das partes que devem ser usadas como elementos essenciais; estas são, por sua vez, as partes da tragédia, considerada em extensão e nas secções em que é possível reparti-la. 25

## XIII

### A situação trágica por excelência. O herói trágico

68. Que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão-de alcançar o efeito próprio da tragédia — eis o que resta dizer depois de tudo quanto foi dito. 28

31 69. Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância —, nem homens muito maus que

1453 a passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

7 70. Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.

12 71. É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. Que assim deva ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.

22 72. A mais bela tragédia, conforme as regras de arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso

erram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte da vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correcta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste género mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutras pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas.

73. Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuirem o primeiro, à tragédia de dupla intriga, como a *Odisseia*, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus. Estas tragédias não parecem merecer o primeiro lugar, senão por astenia do público, porque poetas complacentes as compuseram ao gosto dele. Mas o prazer que resulta deste género de composições é muito mais próprio da comédia, porque nela os que são na lenda inimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos e nenhum deles é morto pelo outro.

30

#### XIV

O trágico e o monstruoso. A catástrofe.

O poeta e o mito tradicional

74. O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espectáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.

1453 b

75. Quanto aos que procuram sugerir pelo espectáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a

8

espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos factos que se ingeram tais emoções.

- 13 76. Consideremos agora quais de entre os eventos do mito parecem de tremer, e quais os de se compadecer.
- 15 77. Acções deste género devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos, ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas acções nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutooso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as acções catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais — eis os casos a discutir.
- 21 78. Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcméon. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição. Vamos explicar o que entendemos por “usar artisticamente”.
- 26 79. É possível que uma acção seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medeia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvadez nos seus actos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no *Édipo* de Sófocles (esta acção é verdade que decorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcméon, na homónima tragédia de Astidamas, e a de Telégono no *Ulisses Ferido*). Há um terceiro caso, que é o de quem está para cometer por ignorância algo terrível, e depois o reconhece, antes de agir. E além destas não há outras situações tragicamente possíveis. Porque age ou não age, o ciente ou o ignorante.

80. Destes casos, o pior é o do sabedor que se apresta a agir e não age; é repugnante e não trágico, porque sem catástrofe: com efeito, raramente uma personagem procede como Hémon para com Creonte, na *Antígona*. Vem em segundo lugar, o caso do agente sabedor. Melhor é, todavia, o que age ignorando e que, perpetrada a acção, vem a conhecê-la; acção tal, não repugna, e o reconhecimento surpreende. Mas superior a todos é o último, por exemplo, o que se dá no *Cresfonte*, quando Mérope está para matar o filho, e não mata porque o reconhece; e na *Ifigénia*, em que a irmã vai matar o irmão; e na *Helle*, onde o filho, quando vai entregar sua mãe, então a reconhece. 36 1454 a

81. Por essa razão, como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis por que se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam. 9

82. Basta o que dissemos, quanto à composição dos actos e à qualidade dos mitos. 14

## XV

Caracteres. Verosimilhança e necessidade.  
*Deus ex machina*

83. No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há carácter quando as palavras e as acções derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o carácter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [carácter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante. 16

21 84. Segunda qualidade do carácter é a conveniência: há um carácter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.

22 85. Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas.

26 86. E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas acções, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente.

87. Exemplo de maldade de carácter, desnecessária: o Menelau do *Orestes*; de impropriedade e inconveniência: as lamentações de Ulisses na *Cila* e o discurso de Melanipa; paradigma de carácter incoerente é a Ifigénia em Áulis, porque a Efigénia suplicante é muito diversa da Ifigénia que se mostra no fim.

28 88. Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verosimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção.

33 89. É, pois, evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex*

1454 b *machina*, como acontece na *Medeia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados — pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da acção, como no *Édipo* de Sófocles.

8 90. Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais

outros defeitos de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.

91. A tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concorrentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia, pois também por este lado muitos erros se cometem. De tal assunto, porém, bastante tratei nos escritos publicados.

14

## XVI

### Reconhecimento: classificação de reconhecimentos

92. Que seja o reconhecimento, dissemos-lo antes; mas de reconhecimentos há várias espécies.

93. A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta], é a que se efectua por sinais. Dos sinais, uns são congénitos, como a “lança que em si trazem os Filhos da Terra”, ou as estrelas no *Tiestes* de Cárcino; outros são adquiridos e, ou se encontram no corpo, como as cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou aquela cestinha, mediante a qual se dá o reconhecimento na *Tiro*. Mas também destes sinais menos artísticos se pode fazer melhor ou pior uso; assim, Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama, e de outra pelos porqueiros. Na verdade, são estes sinais, usados como meio de persuasão, os menos artísticos; portanto e em geral, todos os reconhecimentos congénères. Melhores são os que resultam de uma peripécia, como o reconhecimento na cena do *Banho*.

20

94. Em segundo lugar vem o reconhecimento urdido pelo poeta e que, por isso mesmo, também não é artístico. Exemplo: o modo como Orestes na *Ifigénia* se dá a conhecer; pois, enquanto Ifigénia é reconhecida pelo envio da carta, diz Orestes o que o poeta quer que ele diga, e não o que o mito exige. Pelo que cai tal reconhecimento no erro supramencionado, pois o mesmo aconteceria se Orestes

31

levasse em si qualquer sinal. E outro tanto se diria da “voz da lançadeira” no *Tereu* de Sófocles.

37 95. A terceira espécie de reconhecimento efectua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam

1455 a à vista, como nos *Cipriotas* de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa a Alcino, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram.

4 96. A quarta espécie de reconhecimento provém de um silogismo, como nas *Coéforas*, pelo seguinte raciocínio: alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes. Reconhecimento por silogismo é também aquele inventado pelo sofista Poliido para a *Ifigénia*, porque verosímil seria Orestes discorrer que, se a irmã tinha sido sacrificada, também ele o havia de ser. Outro exemplo é o reconhecimento do *Tideu* de Teodectes, em que o pai diz: “venho para salvar meu filho e eu próprio devo morrer”. Outro exemplo, ainda, o das *Fineidas*, em que, vendo elas o lugar, compreenderam seu destino, concluindo que nesse lugar morreriam, porque ali foram expostas.

12 97. Mas também há o reconhecimento combinado com um paralogismo da parte dos espectadores. Por exemplo, no *Ulisses, falso mensageiro*: [que Ulisses seja o único que pode tender o arco, e nenhum outro senão ele, tal é a ficção e hipótese do poeta, ainda que] em certo momento do drama Ulisses diga que reconheceu o arco sem o ter visto; ora o supor que o reconhecimento de Ulisses se efectue deste modo, eis o paralogismo.

16 98. De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do *Édipo* de Sófocles e da *Ifigénia*, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta. Só os reconhecimentos desta espécie dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar vêm os que provêm de um silogismo.

Exortações ao poeta trágico.  
Os episódios na tragédia e na epopeia

99. Deve, pois, o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuções das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição. Que assim deve ser, assinala-o a censura em que incorre Cárcino: Anfiarau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição. 22

100. Deve também reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, os gestos [das personagens]. Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens] vivem as mesmas paixões; por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poetar é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatava. 27

101. Quanto aos argumentos, quer os que já tenham sido tratados, quer os que ele próprio invente, deve o poeta [dispô-los assim em termos gerais] e só depois introduzir os episódios e dar-lhes a conveniente extensão. 34 1455 b

102. Que entendo por este “[dispô-los] assim [em termos gerais]”, vou mostrá-lo com o exemplo da *Ifigénia*. Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (que a ordem de vir a este lugar provenha da divindade, com que intenção a divindade o tenha feito, e para que fim ele tenha

vindo, tudo isso cai fora do entrecho dramático). Chegado, é preso; mas, quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (ou à maneira de Eurípedes, ou à maneira de Políido, dizendo Orestes, como é plausível que o dissesse, que não só a irmã tivera de ser imolada, mas também ele o tinha de ser) e assim ficou salvo.

- 12 103. Depois disto, e uma vez denominadas as personagens, desenvolvem-se os episódios. Estes devem ser conformes ao assunto, como, no caso de Orestes, o da loucura, pela que foi capturado, e o da purificação, pela que foi salvo.
- 15 104. Nos dramas, os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopeia que, por eles, adquire maior extensão. De facto, breve é o argumento da *Odisseia*: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Posídon e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria e, depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios.

## XVIII

Nó e desenlace. Tipos de tragédia,  
classificação pela relação entre nó e desenlace.  
Estrutura da epopeia e da tragédia

- 24 105. Em toda a tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo, pois, que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim. Assim, no *Linceu* de Teodectes, constituem o nó todos os acontecimentos que precedem o rapto da criança, o mesmo rapto, e ainda a cap-

tura dos progenitores; e o desenlace vai da acusação de assassinio até o fim.

106. Há quatro tipos de tragédia, pois quatro são também as suas partes, como dissemos: a tragédia complexa, que consiste toda ela em peripécia e reconhecimento; a tragédia catastrófica, como as [do tipo] de *Ajax* e *Íxion*; a tragédia de caracteres, como as *Ftiótidas* e *Peleu*; e, em quatro lugar, as episódicas, como as *Filhas de Fórcis*, *Prometeu* e quantas se passam no Hades.

107. Os poetas devem esforçar-se o mais possível por reunir todos estes elementos, ou, se não todos, pelo menos os mais importantes e a maior parte, dadas as críticas a que hoje estão sujeitos; porque, se os houve excelentes em cada parte constitutiva da tragédia, pretende-se que um poeta só haja de ultrapassar todos os bons poetas em sua peculiar excelência. Ora, o que é justo dizer é que, pelo mito, melhor que por outro elemento, se estabelece a igualdade ou a diferença entre as tragédias; e que são iguais, quando o sejam o nó e o desenlace. Porém, há muitos que bem tecem a intriga e mal a desenlaçam; o que importa é conjugar ambas as aptidões.

108. É, pois, necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*. Na epopeia, a extensão que é própria a tal género de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário à expectativa. Que bem o mostraram todos os poetas que quiseram incluir em uma tragédia todo o argumento da *Ruína de Tróia*, em vez de uma só parte, como o fez Eurípides [na *Hécuba*], ou toda a história de Níobe, contrariamente ao que fez Ésquilo. Todos esses poetas falharam ou foram mal sucedidos nos concursos, e o próprio Agatão falhou pelo mesmo defeito.

33

1456 a

7

11

- 20      109. Quer nas tragédias com peripécia, quer nas episódicas, podem os poetas obter o desejado efeito mediante o maravilhoso, como no caso de um homem astuto, porém mau, que é enganado, como Sísifo, ou quando corajoso, mas injusto, é vencido — situações estas tanto mais trágicas e mais conformes ao sentido humano. Todas são verosímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verosimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verosimilhança.
- 25      110. O coro também deve ser considerado como um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides. Na maioria dos poetas, contudo, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a qualquer outra, e por isso, desde o exemplo de Agatão, é costume cantar interlúdios nas tragédias. Mas que diferença haverá entre cantar interlúdios e transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros?

## XIX

### O pensamento. Modos de elocução

- 33      111. Resta tratar da elocução e do pensamento, pois das outras partes da tragédia já falámos.
- 34      112. O que respeita ao pensamento tem seu lugar na Retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e
- 1456 b      outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.
- 2      113. Evidentemente, quando não seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou o acréscimo de certas impressões, a aceitação de algo como verosímil, há que tratar os factos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem

resultar somente da acção e sem interpretação explícita, enquanto [na retórica] resultam da palavra de quem fala. Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso?

114. Quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do actor e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais. 7

115. Assim, pelo conhecimento ou pelo desconhecimento destas coisas, nenhuma censura digna de consideração se poderá enunciar contra o poeta como tal. Pois quem poderia crer que Homero haja incorrido na falta que lhe atribuiu Protágoras, como se dizendo “*canta, ó deusa, a ira...*”, houvesse pronunciado uma ordem, querendo ele exprimir uma súplica? Com efeito, segundo Protágoras, o dizer que se faça ou não se faça uma coisa é uma ordem. Mas deixemos esta parte da questão, porque é alheia à poética. 13 18

## XX

### A elocução. Partes da elocução

116. Quanto à elocução, as seguintes são as suas partes: 20 letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, [artigo], flexão e proposição.

117. A letra é um som indivisível, não porém qualquer som, mas apenas qual possa gerar um som composto; porque também os animais emitem sons indivisíveis e, contudo, a esses não os denominam letras. 22

118. As letras dividem-se em vogais, semivogais e mudas. 25 Vogal é a letra de som audível sem encontro [dos lábios ou da língua]; semivogal, a que tem um som produzido por esse encontro, como o Σ e o Ρ; a muda, como o Γ ou o Δ, é a letra que necessita da língua ou dos lábios, mas que só vem a ser audível quando unida a uma vogal ou a uma

semivogal. Depois, diferem as letras de cada um destes grupos, pela conformação da boca na pronúncia, pelo lugar da boca em que se produz o som, e ainda conforme são ásperas ou brandas, longas ou breves, agudas, graves ou intermediárias; mas estas particularidades são da competência da métrica.

35 119. Sílaba é um som desprovido de significado próprio, constituído por muda e soante; efectivamente, as duas letras ΓP produzem uma sílaba, seja sem A, seja com A, como na sílaba ΓPA. Mas também estas distinções pertencem à métrica.

1457 a 120. Conjunção é palavra destituída de significado próprio, mas que não obsta nem contribui para que vários sons significativos componham uma única expressão significativa, e que se destina, por natureza, a estar nos extremos ou no meio, nunca, porém, no princípio de uma proposição, por exemplo: *μὲν*, *ἢτοι*, *δέ*; ou é um som desprovido de significado, cuja função é a de reproduzir um único som significativo, como *ἀμφί*, *περί* e semelhantes; ou é um som não significativo que indica o início, o término ou a divisão no interior de uma proposição.

10 121. Nome é um som significativo, composto, sem determinação de tempo, que não tem nenhuma parte que, como parte do todo, seja significativa de per si; com efeito, nos nomes duplos, não nos servimos de suas partes como se elas tivessem separadamente um significado; assim, no nome *Θεοδώρω*, a parte *δώρος* não tem significado.

14 122. Verbo é som composto, significativo, que exprime o tempo, e cujas partes, como as do nome, fora do conjunto não têm significado nenhum. Efectivamente, os nomes “homem”, “branco”, não exprimem o tempo, mas os verbos “anda”, “andou”, exprimem-no, o primeiro, o tempo presente, o segundo, o passado.

19 123. A flexão tanto pertence ao nome como ao verbo, e indica as relações de casos, como “deste”, “a este”, ou outras relações que tais; ou o singular e o plural, como “homens” e “homem”; ou os modos de expressão de quem fala, como a interrogação, o comando; efectivamente,

“foi?”, “vai!” são flexões do verbo segundo estas últimas espécies.

124. A proposição é som composto e significativo, do qual algumas partes são de per si significantes (porque nem todas as proposições se compõem de nomes e de verbos, mas pode haver também uma proposição sem verbo, como, por exemplo, a definição de homem; no entanto, deve conter sempre uma parte significativa). Exemplo de parte significante é o nome “Cléon” na proposição “Cléon anda”. Uma proposição pode ser una de duas maneiras; ou porque indica uma só coisa, ou pelo liame que reúne muitas coisas, adunando-as. E assim, a *Ilíada* é una pelo nexo que reúne as diversas partes; e a definição de homem, porque se refere a um só objecto. 24

## XXI

### A elocução poética

125. Há duas espécies de nomes: simples e duplos. “*Simples*”, denomino os que não são constituídos de partes significativas, como a palavra  $\gamma\eta$  (terra); todos os outros, são duplos. Estes, depois, ou são compostos de uma parte não significativa e de uma parte significativa; ou de partes ambas significativas (note-se, porém, que o ser ou não ser significativo não pertence às partes consideradas dentro do nome). E também há nomes triplos, quádruplos, múltiplos, como alguns usados entre os Massaliotas: ‘Ερμοκαϊκόξανθος. 32

126. Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado. 1457 b

127. Nome “corrente”, chamo àquele de que ordinariamente se serve cada um de nós; “estrangeiro”, aquele de que se servem os outros, e por isso é claro que o mesmo nome pode ser ao mesmo tempo estrangeiro e corrente, mas, como é natural, não para as mesmas pessoas; assim,  $\sigma\lambda\gamma\upsilon\nu\nu\nu$  para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro. 3

- 6 128. A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.
- 9 129. Transporte do género para a espécie é o que se dá, por exemplo, na proposição “aqui minha nave se deteve”, pois o “estar ancorado” é uma parte do género “deter-se”. Transporte da espécie para o género, na proposição “Na verdade, milhares e milhares de gloriosos feitos Ulisses levou a cabo”, porque “milhares e milhares” está por “muitos”, e o poeta se serve destes termos específicos, em lugar do genérico “muitos”. “Tendo-lhe esgotado a vida com seu bronze” e “cortando com o duro bronze” são exemplos de transporte de espécie para espécie. No primeiro, o poeta usou, em lugar de “cortar”, “esgotar”, e no segundo, em lugar de “esgotar”, “cortar”, mas ambas as palavras especificam o “tirar a vida”.
- 16 130. Digo que há analogia, quando o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto. E algumas vezes os poetas ajuntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Por exemplo, a “urna” está para “Dioniso”, como o “escudo” para “Ares”, e assim se dirá a urna “escudo de Dionisio”, e o escudo, “urna de Ares”. Também se dá a mesma relação, por um lado, entre a velhice e a vida, e por outro lado, entre a tarde e o dia; por isso a tarde será denominada “velhice do dia”, ou, como Empédocles, dir-se-á a velhice “tarde da vida” ou “ocáso da vida”. Por vezes falta algum dos quatro nomes na relação análoga, mas ainda assim se fará a metáfora. Por exemplo, “lançar a semente” diz-se “semear”; mas não há palavra que designe “lançar a luz do sol”, todavia esta acção tem a mesma relação com o sol, que o semear com a semente; por isso se dirá “semeando uma chama criada pelo deus”. Há outro modo de usar esta espécie de metáfora, o qual consiste em empregar o nome metafórico, negando porém alguma das suas qualidades próprias, como acontece se

alguém chamar ao escudo, não a “urna de Ares”, mas a “urna sem vinho”.

131. [O ornato .....].

132. “Inventado” é o nome que ninguém usa, mas que o próprio poeta forjou; ao que parece, há algumas palavras deste género, como *ἔρνυγας* em vez de cornos, e *ἀρητῆρα*, por “sacerdote”.

133. Há, depois, os nomes alongados ou abreviados. No primeiro caso, o nome tem uma vogal mais longa do que a própria, ou uma sílaba a mais; no segundo, é omitida uma parte da palavra. Alongada, por exemplo, é Πόληος, em vez de Πόλεως, e Πηληιάδεω, em vez de Πηλείδου; nome abreviado é, por exemplo, χρῖ, δῶ, όψ em μία γίνεται ἀμφοτέρων όψ.

134. Alterado é o vocáculo, do qual uma parte é mantida e outra transformada, como δεξιτερόν por δεξιόν na frase: δεξιτερὸν κατὰ μειζόν.

135. Considerados em si mesmos, os nomes ou são masculinos, ou femininos, ou de género intermédio. Masculinos são os que terminam em N ou P (ou Σ), ou em letra composta de Σ (duas são as letras deste tipo: Ψ e Ξ); femininos, os que terminam em vogal sempre longa, como Η e Ω, ou em vogal alongada Α; e assim, a soma das terminações masculinas e femininas vem a ser igual, porque as terminações em Ξ e Ψ reduzem-se a uma só (com Σ). Nenhum nome termina em muda ou vogal breve. Três são os nomes terminados em I: μέλι, κόμμι, πέπερι. Cinco terminam em Υ: τὸ πῶν, τὸ πᾶνν, τὸ γόνν, τὸ δόρν. Os nomes de género intermédio terminam do mesmo modo, e em N [e P] e Σ.

## XXII

### A elocução poética: críticas à elocução nos poemas homéricos

136. Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída

por vocábulos correntes como as composições de Cleofonte e Esténelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos “peregrinos” entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente.

- 23 137. Mas a linguagem composta apenas de palavras deste género será enigma ou barbarismo; enigmática, se o for só de metáforas, bárbara, se exclusivamente de vocábulos estrangeiros. Porque tal é a característica do enigma: coligindo absurdos, dizer coisas acertadas, o que se obtém, não quando se juntam nomes com o significado corrente, mas, sim, mediante as metáforas, como no verso

*vi um homem colando com fogo bronze outro homem*  
e em outros semelhantes. E “bárbara” é a linguagem composta de nomes estrangeiros.

- 31 138. Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falámos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem a clareza.

- 1458 b 139. Alongamentos e abreviamentos, alterações dos nomes, contribuem em grande parte para a clareza e elevação do discurso; afastados da forma corrente e do uso vulgar, fazem esses nomes que a linguagem não seja banal, enquanto, pela parte que mantêm do uso vulgar, subsistirá a clareza.

- 5 140. Por conseguinte não têm razão os que repreendem semelhante maneira de falar e ridicularizam o poeta, como fez Euclides, o Ancião, que diz ser fácil o versificar desde que se conceda a liberdade de alongar arbitrariamente as palavras; o mesmo Euclides parodiou tais versos, em linguagem vulgar:

Ἐπιχάρην ἐλδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα  
Οὐκ ἀν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον.

141. É certo que, pelo demasiado evidente destes modos, se incorre no ridículo, e, por outro lado, a moderação também é necessária nas outras partes do discurso; pois metáforas, estrangeirismos e outras espécies de nomes, impropriamente usados, produziriam o mesmo resultado, se de propósito nos servissemos deles para provocar o riso.

142. Mas quanto seja diferente o uso moderado dessas palavras, é o que facilmente se verifica na poesia épica, se inserirmos nos versos vocábulos correntes. Quanto a palavras estrangeiras, metáforas e outras espécies de nomes raros, ver-se-á que dizemos a verdade, se as substituirmos por palavras de uso comum. Por exemplo, Ésquilo e Eurípides compuseram o mesmo verso jâmbico, mas Eurípides mudou um só vocáculo: pôs uma palavra estrangeira no lugar de uma palavra corrente e assim fez um verso belo, ao passo que o de Ésquilo é verso medíocre. Com efeito, no *Filoctetes*, Ésquilo escrevera:

*φαγέδαιναν < δ' > ἦ μον σάρκας ἐσθίει ποδός*

e Eurípides, em lugar de *ἐσθίει*, pôs *θοινᾶται*. E assim também no verso

*νῦν δέ μ' ἐών ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,*

se alguém substituisse os vocábulos de uso comum, e dissesse

*νῦν δέ μ' ἐών μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.*

E neste outro:

*δίφρον ἀεικέλιον καταθέεις ὀλίγην τε τράπεζαν,*

da substituição resultaria

*δίφρον μοχθηρὸν καταθέεις μικράν τε τράπεζαν.*

E em vez de “*ἡιόνες βοόωσιν*”, *ἡιόνες κράζουσιν*.

- 31 143. Arífrades, por seu turno, parodiava os trágicos por usarem eles expressões de que ninguém se serve na linguagem corrente, escrevendo, por exemplo,  $\delta\omega\mu\acute{a}t\omega\nu \delta\pi\omega$ , e não  $\delta\pi\omega \delta\omega\mu\acute{a}t\omega\nu$ , e  $\sigma\acute{e}\vartheta\epsilon\nu$ , e  $\acute{e}\gamma\omega \delta\acute{e} \nu\nu\nu$ , e  $\acute{A}\chi\iota\lambda\lambda\acute{e}\omega\acute{s}$
- 1459 a  $\pi\acute{e}\rho\iota$ , em vez de  $\pi\acute{e}\rho\iota$   $\acute{A}\chi\iota\lambda\lambda\acute{e}\omega\acute{s}$ . Mas o emprego destas locuções, ainda que elas se não encontrem na linguagem vulgar, dá elevação ao estilo, e isso não viu Arífrades.
- 4 144. Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças.
- 9 145. Dos vários nomes, os duplos são os mais apropriados aos ditirambos, os vocábulos estrangeiros, aos versos heróicos, e as metáforas, aos versos jâmbicos. Porém, nos versos heróicos, todas as espécies de vocábulos são utilizáveis; nos jâmbicos, ao invés, e porque neles se imita a linguagem corrente, mais convêm os nomes que todos adop tam na conversação, a saber, nomes correntes, metáforas e ornatos.
- 15 146. Basta o que dissemos, quanto à tragédia e à imitação que se efectua mediante acções.

### XXIII

A poesia épica e a poesia trágica.  
As mesmas leis regem a epopeia e a tragédia.  
Homero

- 17 147. Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste género poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma acção inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.

148. Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma acção única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha naval de Salamina e a derrota dos Cartagineses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas acções tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um facto venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito. No entanto, a maioria dos poetas adopta este procedimento.

149. Por isso, como já dissemos, também por este aspecto Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas: não quis ele poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha princípio e fim (o argumento teria resultado vasto em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis por que desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios; assim, com o *Catálogo das Naves* e tantos outros que distribuiu pelo poema.

150. Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas, ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma acção com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos *Cantos Cípios* e da *Ilíada Pequena*. Por isso, enquanto da *Ilíada* e da *Odisseia* não é possível extrair, de cada uma delas, senão uma tragédia, ou duas, quando muito, dos *Cantos Cípios*, ao invés, muitas se podem tirar, e da *Ilíada Pequena*, mais de oito: *Juízo das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Ulisses Mendigo*, *Lacedemónias*, *Ruína de Tróia*, *Partida das Naves*, *Sínon* e *Troianas*.

29

1459 b

Diferença entre a epopeia e a tragédia,  
quanto a episódios e extensão

- 8     151. As mesmas espécies que a tragédia deve apresentar a epopeia, a qual, portanto, será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser as suas partes, excepto melopeia e espectáculo cénico. Efectivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução, coisas estas de que Homero se serviu de modo conveniente. De tal maneira são constituídos os seus poemas, que a *Ilíada* é simples (episódica) e catastrófica, e a *Odisseia*, complexa (toda ela é reconhecimentos) e de caracteres; além de que, em pensamento e elocução, superam todos os demais poemas.
- 17    152. Mas diferem a epopeia e a tragédia, pela extensão e pela métrica.
- 18    153. Quanto à extensão, justo limite é o que indicámos: a apreensibilidade do conjunto, de princípio a fim da composição. Mas, para não exceder tal limite, deveria a estrutura dos poemas ser menos vasta do que a das antigas epopeias e assumir a extensão que, todas juntas, têm as tragédias representadas num só espectáculo. Para aumentar a extensão, possui a epopeia uma importante particularidade. Na tragédia, não é possível representar muitas partes da acção que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os actores; mas na epopeia, porque narrativa, muitas acções contemporâneas podem ser apresentadas, acções que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias.
- 32    154. Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heróico o único adequado à epopeia; efectivamente,

se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heróico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heróico é o mais grave e o mais amplo e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras). Pelo contrário, são o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico mais movimentados: este convém à dança, e aquele à acção. Empreendendo, pois, misturar versos de toda a casta, como o fez Querémon, extravagante seria o resultado; eis por que ninguém se serviu nunca de verso que não fosse o heróico para compor um poema extenso. Como dissemos, a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado.

1460 a

155. Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada — nenhuma sem carácter, todas que o têm.

5

156. O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso. Em cena, ridícula resultaria a perseguição de Heitor: os guerreiros que se detêm e o não perseguem, e [Aquiles] que lhes faz sinal para que assim se quedem. Mas, na epopeia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse.

12

157. Aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer o que é falso — refiro-me ao paralogismo. Porque os homens crêem que, quando do existir ou

produzir-se alguma coisa resulta o produzir-se outra, também da existência da última se há-de seguir a existência ou produção da primeira. Isto, porém, é falso. No entanto, se há um antecedente falso e um consequente que existe ou se produz sempre que o antecedente seja verdadeiro, nós reunimo-los; porque o saber que o segundo é verdadeiro leva a nossa mente à arbitrária conclusão de que verdadeiro seja também o primeiro. Exemplo de paralogismo tal é a cena do *Banho*.

26 158. De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irrationais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos, que o irracional apenas tivesse lugar fora da representação, como, por exemplo, a ignorância de Édipo quanto à morte de Laio; e não, dentro do próprio drama, como a descrição dos jogos Pítios, na *Electra*, ou a personagem que, nos *Mísios*, vinda de Tegeia para a Mísia, não diz palavra. Ridículo é, pois, declarar que sem irracional não subsistiria o mito; em primeiro lugar, nem tais mitos se deveriam compor; mas, se um poeta os fizer de modo que pareçam razoáveis, esses ainda serão admissíveis, ainda que

1460 b absurdos. Na verdade, tudo quanto de irracional acontece no desembarque de Ulisses, inaceitável seria, em obra de mau poeta; os absurdos, porém, Homero os ocultou sob primores de beleza.

2 159. Importa, por conseguinte, aplicar os maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de ação, de caracteres e de pensamento: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamento.

## XXV

### Problemas críticos

6 160. Assunto esclarecido será o dos problemas e soluções, de quantas e quais as suas formas, se o encararmos do modo seguinte.

161. O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer 8  
outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num des-  
tes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os  
outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam  
ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma  
elocução que comprehende palavras estrangeiras e metáforas  
e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efec-  
tivamente consentimos ao poeta.

162. Acresce, ainda, que não é igual o critério de corre- 13  
ção na poética e na política, e semelhantemente, o de qual-  
quer outra arte, em confronto com a poesia. Na arte poé-  
tica, erros de duas espécies se podem dar: essenciais ou aci-  
denciais. Portanto, se, propostos tais objectos, a imitação  
resulta deficiente por incapacidade do poeta, o erro é  
intrínseco à própria poesia; se, pelo contrário, o defeito  
consiste apenas em não haver concebido correctamente o  
objecto da imitação — como querendo imitar um cavalo  
que movesse a um tempo as duas patas do lado direito —,  
o erro não é intrínseco à poesia, como o não é qualquer  
que se cometa relativamente a uma arte particular (Medi-  
cina ou outra), ou quando se representam coisas impossíveis.

163. Importa, por conseguinte, resolver as críticas que os 20  
problemas contêm, considerando-os dos pontos de vista  
precedentes.

164. Primeiro, vejamos as críticas respeitantes à própria 23  
arte. O poeta representou impossíveis. É um erro —  
desculpável, contudo, se atingiu a finalidade própria da  
poesia (da finalidade já falámos), e se, de tal maneira,  
resultou mais impressionante essa parte do poema, ou  
outra qualquer. Exemplo: a perseguição de Heitor. Mas,  
caso possa atingir mais ou menos a mesma finalidade, res-  
peitando as regras da arte, o erro é injustificável, porque,  
sendo possível, não deveria haver erro nenhum.

165. Mas então vejamos: será o erro cometido, daqueles 28  
que ofendem a essência da arte, ou não será antes um erro  
accidental à poesia? Pois falta menor comete o poeta que  
ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a  
represente de modo não artístico.

31. 166. Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes, no entanto, assim as contam os homens.

1461 a 167. Outros casos há, que os poetas referem, não como sendo o melhor, mas como o que fora outrora; assim, quando se diz das armas: “*as lanças erguidas sobre os contos*”: então vigorava o uso que os Ilírios mantêm ainda.

3 168. Para conhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou o acto não sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixeza; é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que, se para obter maior bem ou para evitar mal maior.

9 169. Outras dificuldades se resolvem, bem considerada a elocução. Assim, a daquela passagem: “os machos (*οὐρῆταις* primeiro...”, porque não queria o poeta falar de “machos” mas de “sentinelas”; e assim, de Dólon, dizendo o poeta: “*mau ele era de aspecto*”, não entende por isso que disforme era o corpo dele mas apenas “feio de rosto”; efectivamente, dizem os de Creta “belo de aspecto” por “rosto belo”. E “mistura mais forte” deve ser entendido, não como “servir mais puro”, como se de beberrões se tratasse, mas de “servir mais depressa”.

15 170. Outras palavras se dizem metaforicamente. Por exemplo: “*Todos, deuses e homens, dormiam ainda, pela noite alta*”, diz o poeta, e logo a seguir: “*quando lançava os olhos sobre a planície de Tróia [admirava] o tumultuoso som das flautas e das siringes*”. É que “todos” está por “muitos”, metaforicamente, porque “todos” é uma espécie de “muitos”. Também “só ela [está] excluída [de banhar-se no Oceano]”, há-de entender-se como metáfora: “só” está por “o mais conhecido”.

171. Com a prosódia resolvem-se outras dificuldades; 21 assim, explicava Hípias de Taso aquele “*glória nós lhe daremos*” e “*parte do qual apodrece com a chuva*”.

172. Outras, por diérese, como os versos de Empédocles: 24 “*Mas depressa se tornaram mortais as coisas antes imortais, e misturadas, as que antes eram simples...*”

173. E outras, por anfibolia: “*a maior parte da noite passou*”, 25 em que “maior parte” tem duplo sentido.

174. Enfim, outras se explicam por usos da linguagem. À mistura de água e vinho chamam “vinho”, e assim, disse Homero: “cnémide de recém-elaborado estanho”; e porque se dá o nome de “elaboradores de estanho” aos que trabalham o ferro, assim ele disse também de Ganimedes: “*que a Zeus servia vinho...*”, se bem que os deuses não bebam vinho. Mas isto também se poderia explicar por uso metafórico.

175. Se o (nome) contém uma significação contraditória. 31 é mister procurar quantos significados ele pode assumir na frase em questão. Por exemplo, em “*aqui se deteve a brônea lança*”, importa verificar de quantas maneiras pode ser entendido o “ali haver parado”. A consideração das várias possibilidades [significativas] é procedimento oposto àquele de que fala Glauco. Alguns críticos partem de prevenida e absurda opinião, depois raciocinam concluindo pela censura, como se o poeta tivesse pensado algo de contraditório ao pressuposto deles. É o que se verifica a propósito de Icário: supondo-se que ele fosse lacedemónio, logo se concluiu que era absurdo Telêmaco não o haver encontrado quando chegou a Esparta. Talvez, porém, o caso se passasse como referem os Cefalénios: que tendo Ulisses contraído núpcias na terra deles, o nome do herói seja Icádio, e não Icário. É, pois, verosímil que o problema nasça de um erro.

176. Em suma, o absurdo deve ser considerado, ou em 9 relação à poesia, ou ao melhor, ou à opinião comum.

177. Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens, quais Zêuxis os pintou; esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser

superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que, às vezes, irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem. Expressões aparentemente contraditórias, importa examiná-las como nas refutações dialécticas; verificar se do mesmo se trata, na mesma relação e no mesmo sentido; e analogamente, se o poeta cai em contradição com o que ele próprio diz, ou com o que, sobre o que ele diz, pensa uma mente sã.

- 18 178. Censuras, por absurdo ou malvadez, só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional, como Eurípides na intervenção de Egeu, ou de maldade, como Menelau, no *Orestes*.
- 21 179. As críticas resumem-se, pois, a cinco espécies: ou porque [as representações] são impossíveis, ou irrationais, ou imorais, ou contraditórias, ou contrárias às regras da arte. As soluções devem reduzir-se aos argumentos indicados e são doze.

## XXVI

### A epopeia e a tragédia. A tragédia supera a epopeia

- 26 180. E agora poder-se-ia perguntar qual seja superior, se a imitação épica ou a imitação trágica.
- 27 181. Se é melhor a menos vulgar, e tal é a arte que a melhores espectadores se dirige, decerto que vulgar é aquela que tudo imita. Efectivamente, pela rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os actores a toda a casta de movimentos, como o fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o corifeu, quando representam a *Cila*. A tragédia teria, pois, o defeito que os antigos actores atribuem aos da sucessiva geração — defeito, pelo qual Minisco apelidava Calípides de “macaco”, 1462 a devido à sua exagerada gesticulação; e o mesmo se dizia de Píndaro. Como estes actores vulgares estão para os primei-

ros, assim toda a arte dramática [estaria] para a epopeia. Dizem que a epopeia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior.

182. Em primeiro lugar, digamos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do actor, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosístrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte. E depois, que nem toda a espécie de gesticulação é de reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão-somente a dos maus actores — que tal se repreendia em Calípides e, agora, nos que parecem imitar os meneios de mulheres ordinárias. Acresce, ainda, que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutrós aspectos a tragédia supera a epopeia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente. 5

183. Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espectáculo cénico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado, que o difuso por largo tempo; imagine-se, por exemplo, o efeito que produziria o *Édipo* de Sófocles em igual número de versos que a *Ilíada*). Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair tragédias de qualquer epopeia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma epopeia [com argumento em] um único mito trágico, se quisessem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quisessem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo. Quando falo de poesia, como constituída de múltiplas acções, refiro-me a poemas quais a *Ilíada* e a *Odisseia*, com várias partes, extensas todas elas (se bem que estes dois poemas sejam de composição quase 1462 b

perfeita e, tanto quanto possível, imitações de uma acção única).

- 12 184. Por consequência, se a tragédia é superior por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a epopeia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade.
- 16 185. Falámos, pois, da tragédia e da epopeia, delas mesmas e das suas espécies e partes, número e diferenças dessas partes, das causas pelas quais resulta boa ou má a poesia, das críticas e respectivas soluções. Dos jambos e da comédia.....

## COMENTÁRIO

### CAP. I

§ 1. Hesitam tradutores e comentadores quanto à palavra *poietiké*. Trata-se de “poesia” ou de (arte) “poética”? Bonitz (pág. 610 a) assinala a sinonímia; Gudeman (pág. 75) repele a versão “Dichtkunst”, que “não daria sentido tolerável”; Rostagni aduz que “poética”, em Aristóteles, é sempre um abstracto (arte da poesia) e “poesia” sempre um concreto (criação poética). Mas a questão é de somenos, quando se entenda que Aristóteles, no seu tempo, tinha de propor a equação “poesia=arte poética”, e não podemos atribuir-lhe anacronicamente o vago sentido em que hoje se diria, por exemplo, “there is more *poetry* in one short piece of Eliot than in all of Wordsworth” (Else, *Poetics*, pág. 4). —[“*dela mesma*”], da poesia ou da (arte) poética, no seu todo, genericamente; a seguir virão as suas espécies: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo (e nomo, em 47 b 23). Mais tarde tratará dos poetas; isto é, após a *ars* (caps. I-XII), o *artifex* (caps. XIII-XXV). [“*efectividade*”] ou potencialidade, que, uma vez actualizada em cada uma das espécies de poesia, vem a constituir o *érgon*, ou o “efeito” que lhe é próprio; na tragédia, este será o prazer resultante da imitação de casos que suscitam terror e piedade (53 a 1). [“*quantos*”] refere-se às partes quantitativas, mencionadas no capítulo XII; [“*quais*”], às partes ou elementos qualitativos, enumerados no capítulo VI: mito, carácter, pensamento, elocução, melopeia e espectáculo. Mas, em primeiro lugar, vem a “composição dos actos” (mito, intriga), pois o mito é “como que a alma da tragédia” (50 a 37), a finalidade, o elemento mais importante (cf. *Índice analítico*, s. v. MITO). [“*tudo quanto pertence a esta indagação*”] alude à matéria dos capítulos III-V e XIX-XX, que “margina” o núcleo da obra (teoria da arte poética), com algumas considerações acerca da história literária e crítica verbal. [“*começando... pelas coisas primeiras*”] é expressão quase formular em Aristóteles (Gudeman, pág. 78): a indagação (“*méthodos*”) procede naturalmente do geral para o particular (cf. *Soph. elench.*, I págs. 164 a 23; *Phys.* I 7, pág. 189 b 31; *Gen. anim.* I 8, pág. 325 a 2, II 4, pág. 737 b 25, etc); “*coisas primeiras*”: o mais importante é a sua causa

final — a própria imitação —, sobre a qual, efectivamente, A. vais discorrer nos cinco primeiros capítulos da *Poética*.

§ 2. Da enumeração das espécies ou formas de poesia: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo (no final do capítulo, A. acrescenta o nome), é excluído o lirismo, porque este entraria mais propriamente no campo da arte musical. Mas o ditirambo, entoado ao som do *aulós*, e o nome, acompanhado pela *kithára*, haviam assumido no século IV o carácter dramático que reconheceremos, já bem desenvolvido, nos poemas de Timóteo (cf. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, vol. III, Lond. 1945, págs. 280 e segs.) e Filóxeno (*ibid.*, págs. 340 e segs.) e, em germe, no *Teseu* de Baquílides (*ibid.*, págs. 99 e segs.); cf. Gudeman, pág. 79. Por isso, [“*a maior parte da aulética e da cítarística*”] vem juntar-se, aqui, à tragédia e à comédia, só ficando à parte as espécies líricas puramente musicais, ou as que o teriam sido, antes de assumirem as características dramáticas de que se revestiram talvez por influência da tragédia. Em todo o caso, não é este ditirambo “moderno” o que teria dado origem à tragédia (cf. cap. IV, pág. 49 a 9, coment. ao § 20). [“*por três aspectos*”]: sendo a poesia, geral ou genericamente, *imitação*, diferem as suas espécies em conformidade com os aspectos sob os quais se considerem e distingam as acções imitativas: o imitador imita ou 1) com meios diversos, ou 2) coisas diversas, ou 3) de modo diverso. O resto do I cap. será dedicado aos *meios*; o II tratará dos objectos, e o III, dos modos. Aristóteles analisa o conceito de imitação artística, seguindo uma escala hierárquica ascendente, começando pelo elemento distintivo mais material e menos significativo, e terminando pelo menos material e mais importante (Else, 17). O final da frase [“*e não da mesma maneira*”] seria um pleonasmo típico de A. (Rostagni *ad locum*); ou, mais provavelmente, o “não da mesma maneira” relacionar-se-ia com cada uma das três “diferenças”, e não apenas com a última (Gudeman).

§ 3. A primeira diferença é introduzida por uma comparação: tal como os artistas plásticos — pintores e escultores (não esqueçamos que a escultura na Grécia era colorida!) — se servem de cores e figuras... assim poetas, músicos e dançarinos usam o ritmo, a harmonia e a linguagem. Mas, no primeiro termo da comparação, também há outros imitadores: aqueles que imitam *com a voz*. Pareceria, por conseguinte, que já aí estão implicitamente contidas todas as artes da palavra, quer as que se servem apenas da linguagem, e que são as artes “anónimas” de 47 a 2 (poesia épica e dramática), quer as que usam linguagem e harmonia conjuntamente (poesia lírica). Os comentadores (Gudeman, Else) lembram, a propósito, algumas palavras esclarecedoras da *Retórica*, sobretudo III I, pág. 1404 a 21, que menciona a *hypókrisis* (arte do actor) em termos “which are strongly reminiscent of our passage” (Else, 20): “como era natural, foram os poetas quem primeiro se ocupou da questão, dado que

as palavras são imitação. Daí procedem igualmente técnicas: a do rapsodo, do comediante (*hypokritiké*) e outras" (trad. de A. Pinto de Carvalho). Portanto, as artes *comparadas* — imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o "suporte sonoro" do *lógos*) encontram-se *juntas*, de um lado, e, do lado oposto, só a arte "até hoje inominada" da imitação pela palavra. Em suma, na opinião, bastante plausível, de Else, Aristóteles teria estabelecido aqui, "pela primeira vez, na Grécia clássica, uma parcial distinção entre poesia e música" (Else, pág. 37). Mas é claro que esta interpretação só é viável, se suprimirmos a interpunção forte, tradicional, entre os dois parágrafos (na nossa versão, entre 47 a 17 e 47 a 27), e o texto traduzido possa decorrer aproximadamente do seguinte modo (efectivamente, a tradução de Else): "Primeiro, do mesmo modo como alguns também imitam muitas coisas, fazendo imagens delas com cores e figuras — uns por arte, outros por hábito ou rotina — enquanto outros o fazem com a voz, assim, no caso das supramencionadas artes, todas elas realizam a imitação por meio do ritmo, linguagem e melodia, mas usando as (duas) últimas, separada ou conjuntamente: por exemplo, a aulética e a cítarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica, usando só do ritmo e da melodia (e a arte dos dançarinos [imita] usando apenas o ritmo, sem melodia; porque também estes, por meio de seus ritmos, incorporados em figuras-de-dança, imitam caracteres, experiências e ações), e a outra [epopeia], usando só prosa ou versos [sem música], e no último caso, misturando versos ou servindo-se de alguns de particular espécie: [uma arte] que acontece ser anónima até à presente data".

§ 4. ["mimos de Sófron e Xenarco"]: cf. *Índice Onomástico*, s. vv. SÓFRON e SOCRÁTICOS (*diálogos* —). Nesta passagem deparam-se-nos indiscutíveis reminiscências dos diálogos *Dos Poetas*, que Ateneu (XI, pág. 505 C = Arist. frg. 72, Rose [*Dos poetas*, frg. 3, Ross]) cita deste modo: "Portanto, não podemos negar que mesmo os chamados *mimos* de Sófron, que não foram compostos em verso, sejam diálogos (*lógous*), ou que os diálogos de Alexâmeno de Teo, os primeiros diálogos socráticos que se escreveram, sejam imitações, e assim, o sapientíssimo Aristóteles expressamente declara que Alexâmeno escreveu diálogos antes de Platão." E Diógenes Laércio (III 48, 32): "Dizem que foi Zenão de Eleia o primeiro que escreveu diálogos. Mas, segundo Favonino, em suas *Memorabilia*, assevera Aristóteles no diálogo *Dos Poetas* que (o primeiro) foi Alexâmeno de Teo. Ao que me parece, todavia, foi Platão quem levou à perfeição esta forma literária, pelo que justamente mereceria o primeiro lugar, quer pela invenção (do género), quer pela beleza (que lhe conferiu)." A maioria dos comentadores da *Poética* (Rostagni, Gudeman, Else) denunciam nestes fragmentos a mal disfarçada polémica de A. contra Platão e a ironia com que o discípulo insinua que também o Mestre, grande artista e exímio imitador, devia ser excluído

da sua República, em que não dera lugar para os poetas dramáticos. Na verdade, a polémica seria evidente no diálogo *Dos poetas*, em que A. parece haver chegado a afirmar que Platão nem sequer fora o inventor do género. Mas a lição incomparavelmente mais importante, tanto nesta passagem, como no cap. IX, é a independência do conteúdo poético em relação à forma métrica e, por conseguinte, a indistinção formal entre prosa e verso, que vêm a subordinar-se, ambos, à essência imitativa da poesia.

§ 5. Do que precede também resulta a subsequente alusão a Empédocles [... *nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação*"]. Trata-se de outra reminiscência do diálogo *Dos Poetas*: "Aristóteles... no diálogo *Dos Poetas*, diz que Empédocles foi homérico; hábil na elocução, grande nas metáforas e em todos os outros meios de que se serve a poesia..." (Diog. Laert. VIII 57 = Arist. frg. 70 Rose [*Dos Poetas*, frg. 2, Ross]). Houve, naturalmente, quem visse flagrante contradição entre estas duas referências de A. a Empédocles e, por conseguinte, mais um sinal de que o Estagirita altera profundamente o seu conceito de poesia, no tempo que separa a publicação do diálogo de juventude e a relação do livro acroamático. Mas a contradição dissolve-se de pronto, se considerarmos que, na referência de Diógenes Laércio, o elogio que A. faz a Empédocles incide apenas na elocução, somente no estilo, e, portanto, na *Poética* vem a dizer o mesmo que dizia no *Dos Poetas*, "from the negative side" (Else, 51). Não há que negar, todavia, que o juízo negativo, no que concerne a autêntica poesia que resplandece nas obras de Empédocles, revela a própria limitação das poéticas antigas e, em particular, da poética de Aristóteles, ao cingir a arte à "mimese da acção de agentes humanos". Em todo o caso, não há dúvida de que Empédocles mereceu a Aristóteles especialíssimo interesse, como o prova o elevado número de citações e alusões a seus poemas, em todo o *Corpus Aristotelicum*. A título de curiosidade, referimos a estatística que Else (pág. 50, n.º 194) extrai do *Index* de Bonitz: Empédocles 133 linhas de referências, Homero 125 (mas muito mais referências individuais), Eurípides 52, Sófocles 27, Hesíodo 20, Epicarmo 11, Ésquilo 9, Píndaro 4, Arquíloco 4, Safo 3, Alceu 2; quanto a filósofos: Platão 217, Pitágoras e Pitagóricos 109, Heráclito 33, Parménides 20, Xenófanes 14. Como se verifica, Empédocles só é ultrapassado por Homero e Platão. Aliás, o juízo de Aristóteles sobre Empédocles, como muito bem observa o mesmo comentador, também poderia ter resultado por uma explicável reacção do filósofo contra o evidente abuso do didactismo poético na Grécia.

§ 6. Nas duas primeiras, ditirambo e nomo, os três meios (ritmo, canto e metro) são usados ao mesmo tempo através do poema inteiro; ao passo que, na tragédia e na comédia, o canto só intervém nas partes líricas, nos corais.

§ 7. Else (pág. 69 e segs.) faz notar que “excluindo Aristóteles firmemente qualquer interesse primário pelo carácter” — o que é evidente noutras passagens da *Poética*, por exemplo, em 50 a 16: “na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para que efectuem a ação” —, as primeiras linhas do capítulo deveriam entender-se e traduzir-se do modo seguinte: “E como os imitadores imitam homens em ação (*práttontas*), e tais pessoas são necessariamente indivíduos de alto ou baixo carácter — porque eles, e eles somente (isto é, “os homens em ação”), quase sempre desenvolvem caracteres definidos, [...] eles (os imitadores) imitam homens ou acima ou abaixo da média [...], como o fazem os pintores. Pois Polignoto pintava indivíduos melhores que a média, e Páuson pessoas que eram piores, [...] ....”. Entre as palavras da versão de Else, não inscrevemos as três expressões parentéticas [...], que, na nossa tradução, vêm a ser: 1) [*e quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude*], 2) [*ou iguais a nós*], 3) [*Dionísio representava-os semelhantes a nós*]. Na primeira, já Gudeman (pág. 461, Apêndice Crítico) suspeitava da interpolação de uma nota marginal (“ethischen Gemeinplatz”); Else (pág. 69 e segs.) também suspeita das duas seguintes, e, ao que nos parece, com bem fundamentados motivos; sendo o primeiro e principal o facto de em todo o texto da *Poética* não haver outro lugar em que se desenvolva (ou onde se aluda sequer) a parte da doutrina que devia incidir sobre a imitação de pessoas “iguais ou semelhantes a nós”. A. ou tratará (no I Livro) da imitação da ação de homens superiores (tragédia e epopeia), ou (no II Livro) da imitação da ação de homens inferiores a nós ou abaixo da média. Assim sendo, ou Dionísio é o pintor mencionado por Eliano (*Var. Hist.* IV 3), como contemporâneo de Polignoto, que imitava as obras deste, “com precisão, mas sem grandeza”, ou é o pintor citado por Plínio (*Nat. Hist.* 35, 148), o “anthropographus” que viveu em Roma, no tempo da juventude de Varrão (ca. 100 a. C.) No segundo caso, a interpolação seria evidente. Se se trata do contemporâneo de Polignoto, as duas últimas passagens, presumivelmente interpoladas, poderiam não sê-lo, e o verdadeiro sentido da referência de A. a Dionísio seria, então, que a “semelhança” ou a “igualdade” diz respeito a uma deficiência da imitação, e não aos caracteres imitados. Acrescente-se que a referência a Cleofonte, na *Retórica* (cf. *Índice Onomástico*, s. v.), depõe favoravelmente no sentido desta última interpretação. — A dicotomia [“indivíduos de elevada ou de baixa índole”] tem, evidentemente, um significado moral; não, todavia, “no sentido platónico, e, muito menos, no sentido cristão” (Else, pág. 77). No sentido grego clássico, a partir de Homero, os “homens de elevada índole” só podem ser os heróis, e os de baixa índole, a multidão.

§ 8. Cf. *Índice Onomástico*, s. vv. CLEOFONTE, HEGÉMON, NICÓCARES, [AR]GAS, TIMÓTEO, FILÓXENO.

§ 9. Cf. anotação ao § 7.

### CAP. III

§ 10. Depois dos “meios” e dos “objectos”, vêm os “modos” como se efectua a imitação. A divisão da poesia mimética em três géneros: 1) *narrativo* (“diegematikón” ou “apaggeltikón”), 2) *dramático* (“dramatikón” ou “mimetikón”) e 3) *misto ou comum* (“miktón” ou “koinón”), tornou-se “clássica”, mas, provavelmente, não antes da difusão das doutrinas peripatéticas. É certo que antes de A., temos a tripartição platônica, que se desenvolve na *República* (III págs. 392 a — 394 d); mas, apesar de Finsler e Bywater, que não pouparam esforços e engenho para demonstrar os “plágios” de A., não é possível concluir que a teoria aristotélica se deve inteiramente ao ensino da Academia. Contra semelhante pressuposto, basta invocar o facto de A. incluir o género narrativo como parte da poesia mimética (cf. Gudeman *ad locum*, pág. 104). Como dissemos, a classificação é unicamente adoptada pelos gramáticos antigos: cf., na Grécia, Proclo (*Schol. Dionys. Thrax*, pág. 450, Hilg.) e o anónimo autor dos *Prolegomena* a Hesíodo (pág. 5, 8 Gaisford); e em Roma, Diomedes (excerto de Varrão?): “poematos genera sunt tria: activum est vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragiciae et comicae fabulae et prima bucolicon, aut enarrativum quod Graeci exegematicon vel apaggelticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libri Georgici et pars prima quarti, ita Lucretii carmina, aut commune vel mixtum, quod graece koinon vel mikton dicitur, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssia Homeri et Aeneis Vergilii” (cf. outros testemunhos em Gudeman, págs. 104-5, Else, págs. 98-99). No entanto, também há vestígios de uma dipartição aristotélica (v. *Tractatus Coislinianus*, em Cantarella, *Prolegomini*, pág. 33), sem o género misto ou comum.

§ 11. No texto do presente parágrafo, encontram-se sinais de um curioso litígio, decerto suscitado pelos brios patrióticos dos gramáticos de Atenas e do Peloponeso. A primeira frase [“*Dai o sustentarem alguns... agentes*”] relaciona-se naturalmente com a última [“*dizem também que usam o verbo drân... prátein*”]. É claro que A. não toma partido nem assume a responsabilidade das etimologias mencionadas em favor da origem dórica da comédia e da tragédia. [“*alguns*”] pode referir-se, como muitas vezes acontece em textos aristotélicos, a um só

autor; e, como Gudeman o sugere (pág. 10), não é impossível que, neste passo, o autor aludido seja Dicearco, o próprio discípulo de A., bem conhecido pelo seu patriotismo dórico, que demonstra nos fragmentos e nos testemunhos existentes acerca das suas obras *Bloς ‘Ελλάδος e Περὶ μουσικῶν ἀγώνων* (v. também, Else, pág. 108, n.º 51). Por outro lado, se é certo que, nesta passagem, também acodem algumas reminiscências da doutrina exposta no *De Poetis* — o que se deduziria do confronto destas linhas da *Poética* com um passo de Temístio (Orat. XXXVII, pág. 337 B), referindo a mesma origem siciliana da comédia e a mesma origem peloponésica da tragédia —, talvez A. pendesse realmente para não recusar toda a veracidade às pretensões dos Dórios. Do lado de Atenas ou da Ática, os nomes que se opunham às reivindicações dóricas eram Téspis, para a invenção da tragédia, e Susáron, para a invenção da comédia (cf. Clem. Alex., *Stromat.* I 79, 1), embora este último não seja ático e possa ter sido um nome forjado para apoiar a tese da origem megarense da comédia, cujo campeão, segundo Wilamowitz, foi Diéu-quidas de Mégara, contemporâneo de Aristóteles.

#### CAP. IV

§ 13. Depois de haver discorrido sobre as *espécies*, A. volta a falar do género, mais precisamente, das causas e da história da poesia como um todo. Em geral, portanto, as causas da poesia são duas. Qual seja a primeira é o que se encontra claramente expresso no nosso texto: “*o imitar é congénito no homem*”, isto é, faz parte da humana natureza, desde a primeira infância. Quanto à segunda causa, hesitam os intérpretes entre: a) o prazer que para todos nós resulta da contemplação do imitado (v. § 14) e b) a congenialidade, também humana, da harmonia e do ritmo (v. § 15). Optavam pelo primeiro membro da alternativa Petrus Victorius, no século XVI, Ritter, Bywater e Rostagni, desde o século XIX; e pelo segundo, Avicena e Averróis, na Idade Média, Sigonius no século XVI, Vahlen no século XIX, e, actualmente, Gudeman (pág. 116) e Else (pág. 127). Que a razão mais assiste a estes comentadores é o que parece claro quando se lê desprevidamente o início do § 15 (pág. 1448 b 20): o que é próprio da nossa natureza é: I) a imitação, II) a harmonia e o ritmo. — Será que, como Gudeman pretende (pág. 115), A. se propõe refutar, aqui, a teoria da inspiração, que “pairava” desde Homero, Hesíodo e Píndaro, com a invocação às Musas, quais fontes de criação poética, e que, mais tarde, Demócrito e Platão expressaram pela doutrina da “mania” poética e do “entusiasmo” infuso pelos deuses?

§ 14. Na verdade, A. insiste sobre a congenialidade da imitação, ao atribuir-lhe, por sua vez, uma causa intelectual: “*o homem apreende por imitação as primeiras noções* .... (por isso) *contemplamos com prazer as*

*imagens mais exactas .... causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens".* Nesta passagem da *Poética*, ecoam, sem dúvida, as primeiras palavras da *Metafísica*: “*Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal é a nossa afeição pela sensibilidade; pois as sensações nos aprazem por si mesmas, utilidade à parte, e, mais que todas as outras, as da vista...*”, e, para além destas, as do *Protréptico* (v. frg. 7 Ross = Iambl. *Protrep.* 7.). Outro paralelo, lê-se na *Retórica* (I 11, pág. 1371 b 4): “*além disso, sendo agradável aprender e admirar, tudo o que a isto se refere desperta em nós o prazer, como por exemplo o que pertence ao domínio da imitação, como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra, tudo o que é bem imitado, mesmo que o objecto imitado careça de encanto. De facto, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objecto; daí resulta que aprendemos alguma coisa*” (trad. de A. Pinto de Carvalho). Note-se que é no fim do mesmo capítulo da *Retórica*, que A. se referirá ao que escrevera na *Arte Poética*. —[“*imagens daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância .... animais ferozes .... cadáveres*”]: até ao século IV, não há vestígios de “arte” figurativa de tais temas; Else (pág. 128) sugere “deseños, modelos ou secções de animais e cadáveres humanos, isto é, reproduções usadas para ensino ou pesquisa biológica: equipamento de laboratório, não obras de arte”.

§ 15. A segunda causa da poesia é que a harmonia e o ritmo são próprios da nossa natureza, correspondem a uma disposição psíquica natural do homem. Gudeman (pág. 120) insiste, aqui, mais uma vez, a diferença entre Aristóteles e os que o precederam, especialmente Platão, no que parece, da parte do Estagirita, constituir decidida recusa às teorias da “inspiração” (cf. *supra*, coment. ao § 13). A sequência, efectivamente, decorre no mesmo sentido: “os (de entre os homens) mais naturalmente propensos (*πεφυκότες πρὸς αὐτά*) .... deram origem à poesia...”. [...] procedendo desde os mais toscos improvisos] prepara a teoria (ou a história?) da origem da tragédia em 1449 a 9 e segs. (§ 20). [“os metros são partes do ritmo”]: “metros” equivale a “versos”; o ritmo é a totalidade do poema e, evidentemente, que os versos fazem parte, ou compõem, o ritmo.

§ 16. Por motivos que expõe a págs. 135 e segs. e 143, Else desloca “*não podemos, é certo, .... poemas semelhantes*” para o princípio do § 17. Com efeito, a deslocação “clarifica o argumento” deste parágrafo e do seguinte. Outra observação, mais importante, do mesmo comentador, é que a diversificação da poesia nas duas formas principais, que, como tragédia e como comédia, atingirão a plenitude no género, não poderia A. atribuí-la à “índole particular (dos poetas)”. Sem dúvida, (dos poetas) não está no texto grego, e o “particular” ou o “inerente” (*οἰκεῖα*) pode

referir-se à poesia, e não aos poetas. Neste caso, o início do parágrafo seria: “a poesia tomou diferentes formas *segundo as diversas espécies de carácter que naturalmente*” lhe “pertencem”. — “[*vitupérios .... hinos e encómios*]” são as duas espécies de “improvisos” (*autoschediásma*) originários dos dois grandes géneros de poesia mimética: comédia e tragédia. [“*poemas deste género .... antes de Homero?*”]: já na Antiguidade se repartiam as opiniões acerca da existência de poesia antes de Homero; uns, como Horácio (ou a sua fonte) diziam “*vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes... urgenter ignotique longa nocte, carent quia vate sacro...*” (*Carm. IV 9, 25*); outros, como Cícero: “*nihil est enim simul et inventum et perfectum nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae*” (*Brut. 71*). Hoje, efectivamente, a dúvida não é possível.

§ 17. [Margites]: v. *Índice Onomástico*, s. v. Quanto ao juízo de A. sobre Homero, como “supremo poeta no género sério”, cp. as diversas passagens da *Poética* (v. *Índice Analítico*, s. v. EPOPEIA) em que A. a ele se refere, especialmente, cap. XXIV, págs. 1460 a 6 e segs.

§ 18. Como veremos a seguir (coment. ao § 20, pág. 1449 a 9), os adversários da posição tradicional, quanto à historicidade das notícias de A. acerca da origem da tragédia no ditirambo sátrico, têm de se lhe opor, com as melhores perspectivas de sucesso, principalmente no estudo crítico do próprio texto da *Poética*. Entre esses adversários, temos de contar, hoje, como dos mais lúcidos e intransigentes, o filólogo, norte-americano, que as mais das vezes citamos nestas anotações. Ora, ao que nos parece, é nesta passagem da *Poética* que a crítica de Else toca verdadeiramente no ponto crucial da questão. Não há dúvida de que, na opinião da maioria dos estudiosos, a paternidade espiritual do drama grego é por A. atribuída a Homero, nas poucas linhas do parágrafo anterior. Mas, pergunta Else (pág. 146), qual é a exacta relação entre essa “paternidade homérica”, quanto à comédia e à tragédia, e a sequência imediata (§ 18, pág. 1449 a 1 e segs.)? Que será feito dela, se tivermos de entender aquele “vindas à luz a tragédia e a comédia...”, como o momento histórico em que se situam, na Grécia, as inovações de Aríton ou de Téspis, e, na Sicília, as de Epicarmo? A não ser que admitamos, como E. Bethe (*Homer, Dichtung und Sage*, v. II), um Homero do século VI, é claro que o historiador da literatura grega terá, ou de desdenhar da “paternidade homérica” da tragédia e da comédia, ou da origem da tragédia no ditirambo sátrico, por obra de Aríton ou de Téspis, por isso que, pelo menos dois séculos separam Homero dos “hipotéticos” criadores da poesia dramática. Neste ponto, temos de concordar com o comentador: o Homero do § 17 é o que touxe “à luz a tragédia e a comédia” (§ 18).

§ 19. [“atinge ou não atinge a perfeição (do género)”), isto é, se a tendência para o “trágico”, que se observa em Homero, teria chegado verdadeiramente a seu término natural, nos dramas escritos e representados.

§ 20. Quanto ao problema das origens *históricas* da tragédia, há quase um século que as soluções propostas não encontram outro princípio de classificação e enquadramento que não seja o *pró* ou o *contra* a doutrina tão exasperadoramente sintetizada nesta passagem da *Poética* de Aristóteles. Pronunciam-se *pró Aristóteles*, com reservas acerca de um ou de outro ponto (*um*, é a origem no “improviso dos solistas do ditirambo”, *outro*, é a passagem pela fase satírica): Nietzsche, Wilamowitz, Haigh, Reisch, Flickinger, Kalinka, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Tièche, Kranz, Ziegler, Brommer, Lesky, Buschor, Rudberg e Lucas (cf. *Bibliografia*). Sob o influxo das ideias de Frazer (e, em geral, das escolas histórico-ethnológicas), e reinterpretando Heródoto V 67, Ridgeway postula uma origem heróico-dionisíaca, recusando-se, *contra Aristóteles*, a admitir, como fase primordial, a passagem pelo “satyrikón”; seguem-no, a maior ou menor distância e, por vezes, numa atitude de compromisso com a primeira tese, Nilsson, Terzaghi, Geffken, Cessi, Schmid, Peretti. Uma linha independente iniciou Dieterich, propondo a origem da tragédia nos rituais de “mistério”. Nesta linha situa-se Cook. Também sob a influência de Frazer se mostra a teoria de Murray, reportando-se à paixão anual dos “deuses que morrem” (Nilsson e Farnell agrupam-se com Murray, defendendo a mesma origem no culto de Dioniso “melánaigis”), e quase o mesmo se diria de Untersteiner, Thomson e Jeanmaire; sobre tudo do primeiro, na medida em que procura as raízes da tragédia no substrato mediterrâneo, pré-helénico. Enfim, afirmam que o problema das origens, sendo problema de substrato e de pré-história, não interessa directamente ao estudo do género poético, como tal: Porzig, Del Grande, Howald, Cantarella e Perrotta. Posição extrema contra a divulgada interpretação do *tópos* aristotélico assume Else em seus recentíssimos trabalhos. — O problema é, como já o dissemos na *Introdução*, o de saber se gramáticos (escoliastas e lexicógrafos) e outros escritores que se referem à origem da tragédia no drama satírico, o fazem todos na sequela do Estagirita e de sua escola — o que teria por consequência o nosso dever de eliminá-los como testemunhos directos —, ou se algum desses testemunhos é independente de Aristóteles, ou ainda, quando verificada a dependência, se não haverá razão para aceitar a doutrina, como resultado da investigação de um *historiador*, ou para rejeitá-la, como hipótese de um *teorizador*. No entanto, a admissão do segundo membro desta alternativa ainda implica a necessidade de determinar algum motivo que coordene a hipótese aristotélica sobre a origem da tragédia com a tese sobre a sua essência (*Poet. cap. VI*). — Else, como já o dissemos, representa, neste campo, a posição mais extremista: “Aristotle’s ‘history’ is in fact as much an *a priori* construction as anything in the

preceding chapters" (pág. 126), e mais adiante: "we shall find it salutary to be clear that chapter 4 is not a historical document but a summary of Aristotle's thinking" (págs. 126-127), e para reforço do argumento cita em nota (pág. 126, n.º 7) o testemunho de Harold Cherniss, que em seu "epochal" *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy* (Baltimore 1935) bem conseguiu provar que a "história" da Filosofia, delineada no I Livro da *Metáfisica*, não passa de uma construção especulativa, embora admitindo ele (Else) que, pelo menos, a *Poética* está livre desse factor perturbante: a ideia implícita de que a filosofia aristotélica é a finalidade do desenvolvimento da filosofia grega, e que todos os antecessores de Aristóteles são peripatéticos balbuciantes. — Quanto à historicidade da informação acerca da origem da tragédia, alguns filólogos contemporâneos (Nilsson, Pickard-Cambridge, Schmid, Peretti, Del Grande) o mais que concedem é que nela confluem as fontes documentárias e epigráficas do século V e uma reconstrução hipotética do género literário, *efectuada em conformidade com uma teoria acerca da sua essência*. O argumento favorito (Bywater, *A.'s Poetics*, pág. 38: "It is clear from Aristotle's confession of ignorance as to comedy in 1449 a 37 that he knows more of the history of tragedy than he actually tells us, and that he is not aware of there being any serious lacuna in it") refuta-se precisamente pela falta de documentação para além dos últimos dois ou três anos do século VI. E, na verdade, não será fácil, nem como hipótese mais ou menos plausível, fazer recuar até à data remota, em que teriam vivido Aríon e Téspis, a existência de informações semelhantes às dos arquivos atenienses, em que se baseiam as notícias das *Didascálias*. Mas — e esta observação nos parece importante —, a ausência de fontes documentárias não significa necessariamente que A. construa uma hipótese e, muito menos, que a transmita conscientemente, deliberadamente, como hipótese sua; não quer dizer, em suma, que A. não creia que as suas palavras não expressam o que se lhe afigura ter sido a verdadeira origem histórica dos géneros dramáticos. Aliás, também é preciso lembrar que, à falta de fontes documentárias, A. dispunha de não poucos testemunhos indiretos, aqueles que se representam por escritos de antecessores e contemporâneos, preocupados com o mesmo problema. Obras tais, embora sem nome de autor, adivinharam-se sob locuções como "os Dórios", "os Megárenses", "alguns do Peloponeso"; outras são conhecidas, se bem que a tradição as não tenha conservado (cf. Ziegler, col. 1906; Gudeman, pág. 10). Concluindo: *uma coisa* é não saber o que fazer da história que A. nos relata; *outra coisa* é recusarmo-nos a aceitá-la como tal, por não saber o que fazer dela. — Admitindo, porém, que A. nos ofereça, neste lugar, uma *reconstrução* do processo evolutivo da tragédia, ainda importaria determinar 1) quais as palavras que a exprimem, e 2) sobre que implícitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado a sua hipótese. Quanto ao primeiro ponto, há que excluir, evidentemente, tudo quanto possa ser considerado como *aristotélico*, isto é, como expressão de um

modo peculiar de apreender filosoficamente, tanto esta como outras matérias, em suma, o que é inerente ao “sistema”. Não há dúvida (cf., por ex., Else, págs. 152-153) que, nesta categoria, podemos incluir: “nascida [a tragédia] de um princípio improvisado... pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava, [até que] passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, ao atingir a sua forma natural .... o engenho natural [logo] encontrou o metro adequado”. Separada esta parte, no que resta ainda haverá, decerto, o que possa ser tido como dependente de documentação histórica ou como resultante do exame directo dos textos dos poemas dramáticos; e isso, sem dúvida, pode ser tudo o mais, com excepção, apenas, das seguintes palavras: a) “[de um improviso] dos solistas do ditirambo” e b) “...da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico”; c) “porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança”. A hipótese de A., pseudo-historiador, residiria, pois, em uma única proposição, que expressaríamos mais ou menos do seguinte modo: “a tragédia teve origem no improviso de algum solista de coros de sátiros, que entoavam o ditirambo”. Quanto ao segundo ponto (sobre que tácitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado semelhante hipótese), eis um campo aberto às diversas conjecturas. Devemos acentuar, todavia, que, a este propósito, as conjecturas tanto podem servir para desacreditar a historicidade da notícia aristotélica, como, ao contrário, para desenvolver o que lá se encontra em germe, ou para preencher as suas manifestas lacunas. Noutros termos: tentar descobrir o fundamento da hipótese, supondo-a em desacordo com a verdadeira história da tragédia, equivale, de certo modo, a seguir *pari passu* o mesmo caminho que têm percorrido os filólogos e historiadores que se empenham em esclarecer as obscuridades do texto, supondo-o de acordo com a verdade histórica. Este caminho — que passa pela análise crítica dos outros testemunhos (acerca da obra de Aríton, etimologias da TRAGOIDÍA, comentários ao provérbio OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSON, Tépis, textos e monumentos referentes a sátiros e dramas satíricos) — já o percorremos nas poucas páginas da *Introdução*, dedicadas à origem da tragédia. Neste lugar, só temos de nos ocupar com o próprio texto da *Poética* e das relações com o seu contexto. — A posição mais extremista, que, repetimos, é a de Else, leva o arguto comentador a argumentar duas hipóteses. Uma é que a primeira referência do *satyrikón* (“[só quando se afastou] do [elemento] satírico”) é uma interpolação sugerida pela segunda (porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança); e a suspeita de interpolação provém (na sequência do pressuposto fundamental, que é, por um lado, a ideia de que a tragédia, com a austeridade do seu estilo, não pode ter origem no “grotesco” de um coro de sátiros, e, por outro lado, a ideia da “paternidade homérica” do drama) da inegável dificuldade em achar, dentro do período, um ponto a que sintacticamente se possa ligar aquele “do [elemento] satírico”. A outra hipótese é que, na

segunda referência, “satírico” e “mais afins à dança” sejam sinónimos, expressões equivalentes. É como se Aristóteles escrevesse: “antes de Téspis, a composição (musical) era ‘satírica’ (i.é. viva, cheia de movimento) e adequada à dança” (Else, pág. 180).

§ 21. Outra passagem (cf. § 23) que sugere quanta pesquisa histórica e erudita pressupõe a redacção destas “notas de curso”.

## CAP. V

§ 22. O cap. V divide-se claramente em duas partes: a primeira (§§ 22 e 23) continua e termina o “histórico” iniciado no cap. III; e a segunda (§§ 24 e segs.) inicia o estudo da poesia austera (tragédia e epopeia), que prosseguirá até ao fim do livro. — Em primeiro lugar, vem a definição da comédia, que, por um lado, se relaciona com o que já ficara exposto acerca do *Margites* (§ 16), e, por outro lado, complementa, por antecedência, digamos, a definição do todo o “dramático”, dando aqui a definição de comédia, a que corresponde uma definição de tragédia, no princípio do cap. VI (§ 27). O paralelismo e o contraste entre os dois géneros dramáticos exprimem-se pelo “anódino e inocente” da comédia, tacitamente oposto à “acção perniciosa e dolorosa” da catástrofe trágica (cap. XI. 52 b 11, § 64).

§ 23. A este “histórico” da comédia nos referimos já (coment. ao § 20). Para Else (págs. 189 e segs.), que não aceita o argumento de Bywater, a expressão “*desde o início*” não se refere, aqui, ao “*princípio improvisado*” do § 20, mas, sim, àquele que é aludido no § 15 (48 b 22): “*os que ao princípio foram mais naturalmente propensos...*”, e portanto “the admission Aristotle makes, that there is no record of the early stages (“... as [transformações] da comédia, pelo contrário, estão ocultas”) is the same one he made before (“não podemos, é certo, citar poemas deste género [jâmbicos], de alguns dos que viveram antes de Homero” § 16). Quanto a máscaras, prólogo e número de actores — que são meios concretos de realização da forma dramática e já tinham sido inventados para a tragédia — nem tanto nos importa conhecer a sua história, no desenvolvimento da comédia, porque se trata, agora, de simples aplicação a um género, do que já fora descoberto para o outro género. Argumento engenhoso, mas não convincente! Sobre Epicarmo e Fórmis, v. *Índice Onomástico*, s. vv.

§§ 24 e 25. Como dissemos, no § 24 tem início a exposição acerca da poesia austera — a da poesia faceta estaria reservada para o II livro (cf. *Introdução*, cap. I). A notável e notada desproporção — dezasseis capítulos para a tragédia (VI-XXII), três para a epopeia (XXIII-XXV) e um

para a comparação da epopeia com a tragédia (XXVI) — deve-se a que, efectivamente, para Aristóteles, o género comum é a tragédia; a epopeia só oferece diferenças específicas (§ 25 e cap. XXVI). Portanto, valerá para a poesia tudo quanto venha a ser dito da poesia trágica. As diferenças são três e vêm logo mencionadas: *a) métrica*: a epopeia difere da tragédia pelo seu metro único, mas não no sentido imediato de o poema trágico ostentar vários metros (contra o único verso heróico da epopeia), mas, sim, de a epopeia usar só *verso*, e a tragédia, *verso e melopeia*. *b) Mimética-narrativa*: parece contraditório, ou, pelo menos, aberrante, com a anterior posição da epopeia numa classe à parte (mista ou mimético-narrativa) na classificação dos géneros, quanto ao modo como efectuam a imitação (c. III § 10). A contradição desvanece-se, talvez, pensando que, ao passar, agora, à teoria da poesia dramática, Aristóteles só tem em vista o facto de a epopeia ainda não realizar a perfeição no *dramático*, por virtude do seu elemento narrativo. *c) Grandeza*: neste ponto, afigura-se-nos que Else (págs. 207 e segs.) resolve definitivamente a questão que vem sendo discutida desde o Renascimento. [“*um período do sol*”] não pode referir-se ao tempo que dura a acção representada, mas aos limites dentro dos quais se situa a própria representação do drama. A veracidade desta interpretação apreende-se melhor através do contraste com o “tempo ilimitado” da epopeia: “em contraste com a epopeia, a tragédia tem uma notável tendência para a *uniformidade* de tamanho. Pondo de parte Ésquilo .... as tragédias clássicas que conservamos estendem-se por uma ordem de dimensões, que vai dos 1234 versos (*Suplicantes* de Eurípides) aos 1779 (*Édipo em Colona* de Sófocles): uma variação contra a qual se opõe a ordem de grandeza que anda pelos milhares de versos, na epopeia .... [se replicarem que] a acção da tragédia se limitava a um dia, ou um dia e poucas mais horas, enquanto a da epopeia pode abranger meses ou anos .... o facto [é] que os dois poemas homéricos, que Aristóteles, decerto, tinha especialmente em vista, .... não decorrem por meses ou anos. A acção da *Híada* dura apenas cinquenta ou cinquenta e um dias, e a da *Odisseia*, quarenta e um” (Else, 217-18). Acrescente-se que já antes (1942) Todd (*One circuit of the Sun: A Dilemma*) havia interpretado “um período do sol”, não como as vinte e quatro horas que decorrem entre duas sucessivas passagens do sol pelo mesmo meridiano, mas como a efectiva duração da luz do dia (cf. coment. § 45).

## CAP. VI

§ 26. Na verdade, só em parte a definição do § 27 resulta do precedentemente exposto: *a) é, como toda a poesia, imitação* (§ 2, 47 a 13); *b) de acção* (§ 7, 48 a 1); *c) de carácter elevado* (contrasta com a comédia, § 10, 48 a 19); *d) de certa extensão* (resulta do que imediatamente

precede, e contrasta com a epopeia, § 24, 49 b 9); e) *não por narrativa, mas mediante actores* (também contrasta com a epopeia, § 10, 48 a 19). Quanto ao mais: “linguagem ornamentada”, “espécies de ornamentos, distribuídas pelas diversas partes do drama”, “terror e piedade”, “purificação” — nada se encontra em páginas anteriores, que se lhe relacione. Para não termos de suspeitar que a passagem pertence a outro contexto, haverá, talvez, que entender o “*de quanto precedentemente dissemos*” como alusivo a outras lições proferidas acerca da poesia. Haveria uma terceira possibilidade: não relacionar o particípio *τὸ γενόμενον* (que nós traduzimos: “*que resulta*”) com a expressão “*de quanto precedentemente dissemos*”, e vertê-lo literalmente em “*o que está (ou estava) vindo a ser*”. Seguindo esta hipótese, ao que nos parece, não muito verosímil, Else (pág. 222) traduz: “*Let us now discuss tragedy, picking out (“extraining”) of what has been said the definition of its essential nature, that was emerging in the course of its development*”. Quer dizer: a definição da tragédia (§ 27) [resulta], não “do que precedentemente se disse”, mas, sim, do que estava emergindo (*γενόμενον*) [no curso do seu desenvolvimento]. Que semelhante “prestidigitação” clarifique a construção da frase é afirmação, pelo menos, discutível. Mas o móbil está à vista: “*This not only clarifies the present construction but supplies another proof that the ‘history’ in chapter 4 was indeed intended as a record of tragedy’s γένεσις εἰς οὐσίαν*” (Else, pág. 222.) O sublinhado, que é nosso, releva que o atentado contra a tradicional interpretação do texto tinha por fim aduzir mais um argumento contra o valor historiográfico do cap. IV (cf. *supra*, com. ao § 20). E, contra a maioria dos intérpretes, não vale dizer que “*definitions do not grow out of things said, in Aristotle’s world, however natural the metaphor may seem to us*” (*ibid.*).

§ 27. Da definição da tragédia — decerto um dos mais difíceis, entre os mais difíceis e discutidos passos do *Corpus Aristotelicum* — damos, na *Introdução* os necessários esclarecimentos. Neste lugar, cumpre-nos, apenas, incluir algumas notas de carácter mais estritamente gramatical e crítico, assim como certas referências de interesse mais particularmente histórico. As dificuldades que durante quatro séculos se vêm multiplicando, à medida que se avoluma uma bibliografia infelizmente das menos acessíveis, parecem resultar, em primeira e última análise, da interpretação de um *genitivo*. O ponto nevrálgico do texto é, no original, *τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσιν* “a purificação de tais emoções”. Como veremos a seguir, a própria escolha da palavra “purificação” (em vez de “purgação” ou “expurgação”) já implica uma atitude decidida, quanto àquele problema do genitivo *τῶν .... παθημάτων*. Na verdade, do ponto de vista sintáctico, encontramo-nos, neste ponto, diante de manifesta ambiguidade. O genitivo “de tais emoções” pode ser entendido

de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo “objectivo”: “catarse [operada por...] sobre tais emoções”.
2. genitivo “subjectivo”: “catarse [operada] por tais emoções [sobre...].”
3. genitivo “subjectivo” e “objectivo”: “catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]”.
4. genitivo “separativo”: “catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais emoções)”.

A título de exemplo ilustrativo e exercício taxionómico, damos agora uma relação das versões e interpretações propostas, do século XVI ao século XVIII. Escusado dizer que não se pretende recolher toda a minuciosa variedade de “lições” publicadas nos duzentos anos que decorreram entre Paccius e Lessing.

#### *Século XVI:*

PACCIUS: “... non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationem eiusmodi purgans.”

ROBORTELLI: “... non per enarrationem vero atque terrorem perturbationes eiusmodi purgans.”

VICTORIUS: “... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens hujuscemodi perturbationum purgationem.”

CASTELVETRO: “Oltre a ciò induca per misericordia, e per ispanvento purgatione di così fatte passioni [in guisa che la tragedia con le predette passioni, spavento, e misericordia purga, e scaccia dal cuore degli huomini quelle predette medesime passioni].”

PICCOLOMINI: “... à fine, che .... col mezo della compassione, e del timore, si purghini gli animi da così fatte lor passioni, e perturbationi [così parimente stimarono (i. é. Peripatéticos), che per far tranquilo l’huomo, non s’havesse da togliere, da suellere, de levar in tutto, non comportado ciò la natura stessa; ma s’havesse da purgare, da moderare, e da ridurre (in somma) ad um certo buono temperamento].”

RICCOBONI: “... sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem [Perpurgari perturbationes ... id est, non ut explicat Madius, tolli et destrui, sed temperari et moderationem fieri].”

#### *Século XVII:*

HEINSIUS: “... sed per misericordiam et metum inducat similium perturbationum expiationem [Quippe in concitandis affectibus, cum maxime versetur haec Musa, finem eius esse, hos ipsos ut temperet, iterumque componat, Aristoteles putavit].”

VOSSIUS "...per misericordiam et metum praestans ab ejusmodi perturbationibus purgationem [Ut miserationem terroremque concitent ad id genus morborum expiationem]."

CORNEILLE: "La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter; et ce désir, à purger, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur des personnes que nous plaignons; par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher da cause."

RACINE: [A tragédia] .... "excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison."

MILTON: "Tragedy .... said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and suchlike passions; that is to temper or reduce them do just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physik, things of melancholick hue and quality are used against melancholy (*teoria fisiopatológica antes de Bernahys?*) sour against sour, salt to remove salt humours."

### *Século XVIII:*

DACIER: "La tragédie est donc une imitation .... qui .... par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables."

BATTEUX: "La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est pas plus qu'un plaisir sans mélange de peine  $\chi\alpha\rho\iota\varsigma \delta\beta\lambda\alpha\beta\bar{\eta}$  parce que, malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on le suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie..."

LESSING: "Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen .... soll das Mitleid und Furcht welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen, aber nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften .... Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhaften Fertigkeiten .... so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen."

Por meados do século XIX, a interpretação fisiopatológica da catarse, proposta por Bernahys (v. *Bibliografia*) e entusiasticamente recebida pela maioria dos filólogos, fez que, desde então, predominasse o significado *separativo* do genitivo “*de tais emoções*”. Eis algumas versões e interpretações do final da definição aristotélica, desde Butcher (1894) até Schadewaldt (1955). A última, de Else (1957), não se encontra rigorosamente inscrita no quadro que se possa fixar mediante as diversas funções sintáticas daquele genitivo.

BUTCHER: “Tragedy .... is an imitation .... through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. *Comentário*: Tragedy .... does more than effect the homoeopathic cure of certain passions. Its function on this view is not merely to provide an outlet for pity and fear, but to provide for them a distinctively aesthetic satisfaction, to purify and clarify them by passing them through the medium of art .... Let us assume, then, that the tragic *katharsis* involves not only the idea of an emotional relief, but the further idea of the purifying of the emotions so relieved.”

GUDEMAN: “Die Tragödie ist .... die nachahmende Darstellung .... durch erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend.”

ROSTAGNI: “L'effecto proprio della tragedia sta, all'ingrosso, nel provocare il piacere che nasce dai sentimenti di pietà e terrore .... ma più precisamente e definitivamente dalla *catarsi* di essi: cioè da questi stessi sentimenti *purificati* dei loro eccessi e ridotti in mistura utile per la virtù, come vuole da dottrina etica di Aristotele sulla passioni.”

PAPANOUTSOS: “La poésie tragique, qui a por tâche d'émouvoir la crainte et la pitié et d'associer à elles le sentiment moral et religieux d'humanité, épure ce genre de passions, et par conséquent amène l'âme à goûter non pas la crainte et la pitié ordinaires, .... mais une crainte et une pitié épurées, c'est-à-dire des émotions qui jaillissent dans notre âme au moment où nous saisissons un sens moral et religieux profond, et du fait que nous avons saisi ce sens.”

POHLENZ: “Die Tragödie .... rinigt die Seele, nicht durch eine Ausrottung der Triebe .... wohl aber durch Ablenkung auf ein ungefährliches Gebiet, die das ungesunde Übermass verhindert.”

SHADEWALDT: “Und so gehört für ihn (i. e. Aristóteles) zur Tragödie .... dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin besteht, dass die eine spezifische Lustform im Zuschauer auflöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementarempfindungen vom Schauder und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt...”

ELSE: "Tragedy .... is an imitation .... carrying to completion, through a course of events involving pity and fair, the purification of those painful or fatal acts which have that quality."

§§ 28 e segs. Depois do § 28, cuja interpretação não oferece qualquer dificuldade, começa a discussão das partes qualitativas, ou elementos, da tragédia, contendo, mais implícita do que explicitamente, uma demonstração de que elas têm de ser necessariamente seis: espectáculo, melopeia, elocução, mito, carácter e pensamento (§ 31). Primeiro, vêm os três elementos *externos* (Rostagni, *ad locum*), ou *materiais* (Else), da tragédia, isto é, do drama entendido como representação teatral: espectáculo, melopeia e elocução. No § 30, começando por reafirmar que a tragédia é "imitação de uma ação", Aristóteles sublinha o seu intento de deduzir da definição inicialmente enunciada todos os elementos do drama trágico e, principalmente, os três elementos *internos* da tragédia, considerada como obra poética: carácter (elemento moral), pensamento (elemento lógico) e mito; — este é o "mais importante" (§ 32) e "como que a alma da tragédia" (§ 35), pois, sendo ele a própria imitação de "personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento" (§ 30), já em si contém os outros dois.

§ 31. [“quanto aos meios .... duas”]: melopeia e elocução; [“quanto ao modo .... uma”]: espectáculo; [“quanto aos objectos .... três”]: mito, carácter e pensamento.

§ 32. Começa a dedução de todos os elementos do próprio conceito de "mito", como *σύστασις τῶν πραγμάτων* ("composição ou trama dos factos, intriga", cf. *Índice Analítico*), que prosseguirá até ao fim do capítulo. A superioridade da *ação* (mito) sobre o *estado* (carácter) é "lugar comum" na filosofia de Aristóteles — v., por exemplo, *Eth. N.* I 6, 1098 *a* 16; *Phys.* II 6, 197 *b* 4; *Pol.* VII 3, 1325 *a* 32. [“a finalidade .... importa”]: cf. *Met.* IV 2, 1013 *b* 26; *Eth. N.* I 5, 1097 *a* 21.

§ 34. [“move os ânimos”]: *ψυχαγωγεῖ*.

§ 35. [“se alguém aplicasse...”]: o mito é comparado ao desenho em branco, e os caracteres, às cores que o completam.

§ 36. [“nos antigos poetas...”]: na origem, quando a tragédia era apenas uma forma lírico-narrativa, a espécie de *cantata* primordial, antes da "protagonização do diálogo" (cf. c. IV, § 20).

§ 37. [“elementos literários”]: é a versão de Bywater, fundamentada em uma emenda do texto, que, neste lugar, seria corrupto. Mas no original grego, *τέταρτον .... τῶν .... λόγων ἡ λέξις*, — “τῶν .... λόγων”

tanto pode ser um partitivo em relação a *τέταρτον*, como o objecto de *λέγεις*. No segundo caso, a lição é evidente: “a elocução dos diálogos (e em geral, de todas as partes não cantadas)”.

§ 39. [“emocionante”]: *ψυχαγωγικόν* (cf. § 34).

*Em resumo* (Else, 279-80): o capítulo VI é um sumário da teoria da tragédia. As seis partes qualitativas (ou elementos constitutivos) do drama, mencionadas nos §§ 28-38, são deduzidas da definição (§ 26), e apresentadas sucessivamente, duas vezes, *em ordem inversa*. Por que, duas vezes? Porque, da primeira vez, Aristóteles as considera como partes de *uma acção representada* pelas personagens, e assim, estas personagens serão 1) *vistas* (espectáculo) e *escutadas* 2) no diálogo (elocução) e 3) no canto (melopeia); 4) são *imitadoras de uma acção* (mito), 5) *dotadas de certas características morais* (caracteres) e 6) *expressando suas ideias* (pensamento). Da segunda vez, porém, Aristóteles, situando-se do ponto de vista do poeta, considerará aquelas partes como “momentos” da actividade estruturadora da tragédia, e neste caso, a ordem será: 1) composição dos actos (mito), expressão do 2) carácter e do 3) pensamento, composição das 4) partes dialogadas e das 5) partes líricas, 6) visualização do drama (espectáculo cénico).

## CAP. VII

Os capítulos VII, VIII, IX e XXIII formam um conjunto homogéneo, que poderia ser designado como o núcleo de toda a *Arte Poética*, pois, como “teoria do mito”, a doutrina vale, não só para a tragédia e a epopeia, como para a comédia e o jambo, por conseguinte, para a poesia imitativa — toda a poesia, em suma. O mito — elemento mais importante, entre todos os que constituem a imitação com arte poética — vem agora a ser determinado como uma totalidade (cap. VII) e como uma unidade (cap. VIII) e, sendo totalidade e unidade, vem a ser “coisa mais filosófica” do que a história (cap. IX): entre duas formas de apreensão do real-agente, o intermediário que mais participa da *universalidade*, que é objecto próprio da Filosofia, do que da particularidade, à qual se cingiria a atenção indagadora da história.

§§ 40 e 41. Relacionam o que se segue com o que antecede: sendo a tragédia “a imitação de um todo (de uma acção completa), com certa grandeza” (definição de tragédia, § 27), é necessário agora determinar o conceito de “todo” (§ 42) e de “grandeza” (§§ 43 e 44).

§§ 42 a 44. Definição de *Todo*, por seus elementos: “princípio”, “meio” e “fim”. Cf. *Metaph.* V, 26: “Inteiro [e todo] designa o que não

carece de nenhuma das partes, das quais se diz consistir um 'inteiro' por natureza; e o que contém as coisas que contém, de modo a formarem elas uma unidade. E 'unidade' em dois sentidos: ou porque uma unidade constitui cada um [dos conteúdos], ou porque desses [conteúdos, em conjunto] a unidade [resulta]. No primeiro [sentido], é o universal: e universal é o que, de modo geral, se diz como algo que é inteiro, abrangendo muitas coisas, e cada uma predica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. Exemplo: um homem, um cavalo, um deus (estátua de um deus?) — pois todos são viventes. No segundo [sentido], o contínuo e limitado [é 'inteiro'] quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas [só] em potência intervêm [no composto]; se não, [mesmo] em acto... Depois, como as quantidades têm um princípio, um meio e um fim — daquelas em que a posição [das partes] não faz diferença, diz-se 'todo', e das que faz [diferença, mudando a posição das partes], 'inteiro' ..." Transcrevemos toda esta passagem da *Metafísica*, porque, além de completar o texto da *Poética*, bem expressa como as notas de "totalidade" (cap. VII), "unidade" (cap. VIII) e "universalidade" (cap. IX) explicam um único conceito: o universal concreto de um ser vivente.

§ 45. [“*o limite prático desta extensão*”]: a relação entre este passo e o § 25 “has not been recognized before”, em virtude da “tenacity with which editors, translators and interpreters ever since the Renaissance have believed that Aristotle was talking there about ‘dramatic time’ .... Actually however, the affiliations reech still farther. 5. 49 b 12-16 [§ 24] and 7. 51 a 6-15 [§ 45] are only the first two links in a chaine of passages extending throughout the *Poetics*. The others are 9. 51 b 33 — 52 a 1 [§ 55]; 17. 55 b 1 and 15 [§ 101]; 18. 56 a 14 [§ 108]; 23. 59 a 30-33 [§§ 150]; 24. 59 b 17-28 [§ 154]; and 26. 62 a 18 — b 11 [§ 184]” (Else pág. 289). Nesta, como em todas as demais passagens mencionadas, a *extensão* refere-se ao texto dos poemas. [“*pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias*”]: passagem das mais obscuras. Que os discursos dos oradores eram cronometrados pela clepsidra, sabemo-lo por informação do próprio Aristóteles (*Const. de Atenas*, 67), mas não há qualquer testemunho acerca de tal procedimento nos concursos teatrais. Trata-se, portanto, de uma hipótese, de um caso irreal: “se houvesse que representar ....” [teríamos de adoptar a mesma regulamentação vigente na oratória judiciária].

## CAP. VIII

§§ 46, 47 e 49. Como dissemos, a matéria do cap. VIII é inseparável da do cap. VII, e as duas se completam, pois, se “a totalidade (cap. VII) garante que nenhuma parte venha a faltar ao poema, que nele deva

estar, a unidade (cap. VIII), por sua vez, assegura que nenhuma aí se encontre, que devesse estar em outro lugar" (Else, 300). [Heracleidas, Teseidas] é referência, não a tragédias, mas a poemas épicos; mais um sinal de que nestes caps. (VII-IX e XXIII) se trata de uma teoria geral da poesia austera, abrangendo a epopeia e a tragédia.

§ 48. ["o ter sido ferido (Ulisses) no Parnaso"]: na realidade, o caso é referido na *Odisseia* (cap. XIX 392-466). Para sanar a dificuldade, aventurem-se duas hipóteses: a) do texto que Aristóteles possuía, não constava o facto (Hardy, *ad locum*); b) Aristóteles esquecera-se de que ele efectivamente constava do texto. Else (pág. 298) propõe mais uma: tratando-se de um *episódio*, e não de uma parte integrante do "mito" (mito = intriga = composição dos actos = imitação poética), Homero, em verdade, não o *poetou*, e, por conseguinte, a sua presença na *Odisseia* não prejudica a unidade do poema.

## CAP. IX

Pela passagem da *Metafísica* (cap. V 26) que citámos (com. aos §§ 42 e 44), já se via como no pensamento de Aristóteles andavam correlacionadas a *totalidade*, a *unidade* e a *universalidade*. Por isso acrescenta: Tender mais para o universal do que para o particular é o que distingue a poesia da história. O cap. IX pode dividir-se em duas partes: a primeira, que abrange os §§ 50-55, desenvolve este pensamento do universal poético; a segunda, que começa no § 56, abre a *teoria da tragédia*, que se prolonga pelos caps. IX (final) a XIX (incl.).

§ 50. ["Pelas precedentes considerações se manifesta..."]: relaciona explicitamente a primeira parte do cap. IX com os caps. VII e VIII. Na poesia, o "universal" consiste em narrar, não o que aconteceu, mas "o que poderia acontecer" — "o que é possível [acontecer] segundo a verosimilhança e a necessidade". Noutros termos, o "universal", em poesia, é a *coerência*, a *íntima conexão* dos factos e das acções, as próprias acções entre si ligadas por liames de verosimilhança e necessidade. A oposição entre poesia e história (que não se reduz à oposição entre verso e prosa — cf. a citação de Heródoto neste lugar, com a citação de Empédocles em 47 b 13, § 5) exprime-se agora pela oposição entre o *acontecido* e *disperso no tempo* (história) e o *acontecível*, *ligado por conexão causal* (poesia). "Acontecido" e "acontecível" são ambos *verosímeis*; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são *necessários*. Quer dizer: pelo lado da verosimilhança, haveria um ponto de contacto entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do acontecível excede o do acontecido. — No texto deste §, a maior dificuldade interpretativa reside naquele *δνδματα ἐπιτιθεμένη*,

que, na sequela de Bywater, Hardy e Gudeman, traduzimos por “*ainda que dê nomes* (aos seus personagens)”. Butcher, Rostagni e Else agrupam-se contra aqueles tradutores e comentadores, interpretando deste modo: “...anche i nomi storici in poesia non sono o non debono essere se non nomi *applicati dopo*, come epiteti, a individui preconstituiti secondo i soli criteri della necessità o della verisimiglianza” (Rostagni, pág. 53) — “and it is this universality at which poetry aims in the names she attaches to the personages” (Butcher, 35) — “the poets builds or should build his action first, making it grow probably or necessarily out of the characters of the dramatic persons, and then — only then — he gives them names” (Else, 308.) Com efeito, semelhante interpretação pode razoadamente apoiar-se numa passagem ulterior (cap. XVII 55 b 12, § 103), e no § seguinte.

§ 51. Efectivamente, se a interpretação de Rostagni e Else acertam, o que Aristóteles refere neste § é que os poetas trágicos — para obedecem às leis de verosimilhança e necessidade, e não escreverem história, supondo que escrevem poesia — deveriam compor o mito, e só depois designar as sua personagens com os “nomes já existentes” (cf. § 52). Mas, decerto, jamais houve tragediógrafo que assim procedesse; e não podemos acreditar que (exceptuado, talvez, Agatão) dramaturgo vivesse, que alguma vez não tenha partido da tradição mitográfica para a composição do argumento, em lugar de partir da construção abstracta para o mito tradicional. Mas não é impossível que esta tenha sido a ideia do Estagirita. Em todo o caso, a primeira interpretação ainda se justifica, e precisamente pela existência daquele ponto de contacto entre história e poesia, pelo lado da verosimilhança — justificação, aliás, que também se pode basear nos conteúdos dos §§ 52 e 54.

§ 53. [“... *em algumas tragédias .... sendo os outros inventados*”]: “para nós, a informação é tanto mais preciosa, quanto é certo que, ao contrário, os dramas conservados só contêm poucos papéis cujos portadores não tenham nomes conhecidos. Entre tais figuras, que o poeta não parece haver extraído da lenda por ele dramatizada, haveria que designar os seguintes: Oceano e Io, no *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo. Em Eurípides: Meneceu nas *Fenícias*, Feres na *Alceste*, Toas na *Ifigénia Táurida*, Macária nos *Heráclidas*, Teone e Teoclímeno na *Helena...*” (Gudeman pág. 210). O comentador germânico tem razão para lembrar aqui, mais uma vez, “die schlechthin souveräne Beherrschung des einschlägigen Materials, auf dem die Poetik aufgebaut ist”. — [“*Ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos*”]. A representação de tragédia, na Grécia, supunha certo conhecimento da lenda heróica, da qual os argumentos eram extraídos (cf. DISTRIBUIÇÃO DOS ARGUMENTOS TRÁGICOS...), e, pode dizer-se, os dramaturgos tinham de contar com tal conhecimento, por parte dos espectadores ou dos leitores. Sobre

as palavras em epígrafe, Gudeman (*ad locum*) refere-se a uma significativa passagem da *Política* (cap. VIII 7, 1342 a 18 e segs.), “como os espectadores são de duas espécies, uns livres e educados, outros gente rude, como operários, povo ínfimo e semelhantes...”; mas, como também observa este comentador, a diferença entre “conhecedores” e “ignorantes” dificilmente se aplicaria ao público ateniense (ainda que, a favor, se invocassem os “prólogos” de Eurípides); que assim era, mostram-no as peças de Aristófanes, melhor ainda que as tragédias de Esquilo e Sófocles.

§ 54. Resume toda a argumentação antecedente. Mas Else (pág. 320) tem razão para afirmar que esta é “of all passages in the *Poetics*, the one where the new Aristotelean sense of ‘imitation’ and ‘poetry’ (art of making) appears most luminously”. Se aqui ainda não é possível falar de “criação” é porque, para o grego, “criação” sempre significou “descubrimento”. [“*Mais fabulador que versificador*”] significaria, portanto: mais “descobridor de...”, do que “revestidor de formas métricas, daquilo que já se encontra à vista de toda a gente (na mitologia tradicional)”. Mas, “descobridor” de quê? — Das verdadeiras relações que existem entre factos, relações que, de algum modo, estão ocultas no próprio acontecer (no próprio acontecer da história, por exemplo; como o físico é o “descobridor” de relações que já existem implicitamente na *physis*). Por isso [“*ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, não deixa de ser poeta*”], isto é, não deixa de fazer do “acontecido” o “acontecível” por verosimilhança e necessidade. A imitação poética é, pois, *imitação criadora*.

§ 55. Este parágrafo ainda pertence ao anexo anterior, terminando-o com velada alusão à matéria exposta nos caps. VII e VIII (totalidade e unidade do mito).

§ 56. Aqui começaria naturalmente outro capítulo. Efectivamente, bem observou Vahlen (citado por Else, pág. 324) que, até o § 55, se tratava do problema de saber qual a estrutura que devia ter o mito, para que a composição fosse *dramática*; mas daí por diante, o problema é inquirir da estrutura que deve ser dada ao mito *dramático*, para que ele seja *trágico*. Eis por que — só agora — Aristóteles volta a mencionar o “terror e a piedade”, contidos na definição de tragédia (cap. VI, § 27). — [“*acções paradoxais*”] = contra a expectativa, mas não casuais: [“*feitos do acaso e da fortuna*”]. Quanto à estátua de Mítis, cf. *Índice Onomástico*, s. v. MÍTIS.

## CAP. X

§§ 57 a 59. Na sequência da teorização do “mito trágico”, iniciada no § 55 (cap. IX), Aristóteles passa a 1) enunciar as suas duas grandes espé-

cies: mito simples e mito complexo, 2) definir as acções, das quais os mitos simples e complexos são imitações (§ 58), e a 3) lembrar que os elementos “paradoxais” (cf. § 56), isto é, surpreendentes ou contra a expectativa — peripécia e reconhecimento — têm, como qualquer outra acção *poetada*, de obedecer às leis de verosimilhança e necessidade, que são leis gerais da poesia dramática (§ 59): — referência, portanto, ao cap. VIII e à *unidade de acção*, que é a única unidade que se encontra no texto da *Poética*.

## CAP. XI

§ 60. Introduzidos no cap. X os elementos de surpresa — peripécia e reconhecimento — que constituem o mito “complexo”, é a altura de defini-los. [“*Do modo como dissemos*”] refere-se a “paradoxais” no § 56 (cap. IX): “*a peripécia é a mutação dos sucessos no contrário*”, isto é, no contrário à expectativa. Mas, à expectativa de quem? A expectativa dos espectadores ou à expectativa das personagens? Os exemplos que seguem (do *Édipo* e do *Linceu*, cf. *Índice Onomástico*) levariam a crer que o “paradoxal” só afecta os heróis do drama. Aliás, como poderia a surpresa afectar um auditório que já conhece os argumentos? Else, contra Vahlen (e Lucas, v. *Bibliografia*), objecta que “o nosso conhecimento, de que a situação de Édipo vai ser subvertida, é um conhecimento acidental, accidental no sentido aristotélico, não é uma expectativa baseada nos factos *tais como são apresentados no decorrer da peça* .... ou, em geral, em considerações de verosimilhança e necessidade, mas, sim, no prévio conhecimento, que acontece possuirmos nós, do drama ou do mito” (pág. 346). Neste ponto, convém lembrar o que dissemos em comentário ao § 50: para o espectador, a surpresa vem de que ele está assistindo agora à descoberta de relações entre factos — as quais, se bem que já existissem, se encontravam ocultas.

§ 61. “... recognition, as in fact the term itself indicates, is a shift from ignorance to awareness, pointing either to a state of close natural ties (blood relationship) or to one of enmity, on the part of those persons who have been in a clearly marked status with respect to prosperity or misfortune” (Else, 342-343). Que a definição de *reconhecimento* (2.º elemento “paradoxal” ou surpreendente, do mito complexo) não é, como Rostagni (*ad locum*, pág. 61) o afirma, “puramente etimológica”, demonstra-o a paráfrase de Else, cujo teor parece bem fundamentado no seu comentário. Tendo em conta o que Aristóteles dirá no cap. XIII e, sobretudo, a sua lista de argumentos de *máxima tragicidade* (Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo), facilmente se verificará que *φιλία* não é simplesmente “amizade” ou “amor” ou qualquer outro sentimento, mas, sim, “the objective state of being *φίλοι*... by virtue of

blood ties" (pág. 349): no Édipo, o reconhecimento de Laio transfere o herói para tal estado emocional. Por outro lado, também  $\chi\vartheta\rho\alpha$  não é simplesmente "inimizade" ou "ódio", mas "a passage into enmity on the part of natural  $\varphi/\lambda\omega\iota$ " (350), por exemplo, a que se dá, quando Clitemnestra "reconhece" que o próprio filho chega para matá-la. De qualquer modo, a verdadeira situação entre personagens era desconhecida antes, e o reconhecimento sempre será "passagem do ignorar ao conhecer". O argumento decisivo do filólogo de Harvard é, porém, que  $\vartheta\rho\iota\sigma\mu\epsilon\eta\omega\varsigma$  não pode significar "destinado" (realmente "destino" é coisa que não intervérm na filosofia de Aristóteles), mas "definido" ou "delimitado": o que o filósofo refere aqui, "não é a ideia de que Édipo está destinado a ser infeliz, mas o simples facto de que, no princípio da peça, ele se encontra na situação, no *estado* de .... um homem feliz" (pág. 351). O contraste depara-se-nos no Orestes da *Ifigénia Táurida* (situação ou estado de infelicidade do herói, no início da peça). Em suma: "em geral, o feito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços de sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobreveio ou ameaça sobrevir àquele" (352).

§ 62. [“*do modo como ficou dito*’], isto é, reconhecimento com seres inanimados e casos accidentais podem dar-se de acordo com a definição do § precedente. [“*Seres inanimados e casos accidentais*’]: Hardy e Gudeman não distinguem “seres inanimados” e “casos accidentais”, isto é, lèem  $\alpha\psi\upsilon\chi\alpha\tau\upsilon\chi\delta\eta\tau\alpha$  ( $\kappa\alpha\iota$  serviria para realçar  $\tau\upsilon\chi\delta\eta\tau\alpha$ ): “... car à l’égard d’objets inanimés aussi, même les premiers venus...” (Hardy) — “.... in Bezug auf leblose, und zwar ganz beliebige Dinge...” (Gudeman).

§ 63. Cf. *Índice Onomástico*, s. v. IFIGÉNIA.

§ 64. [“*mortes em cena*”] é tudo quanto há de menos frequente na tragédia clássica (só, talvez, o suicídio de Ajax, e a morte de Evadne das *Suplicantes* de Eurípides, nos dramas conservados); daí o problema que esta passagem implica. Rostagni (pág. 64) propõe que  $\dot{\epsilon}\nu\tau\dot{\omega}\varphi\alpha\eta\epsilon\rho\tilde{\omega}$  (que traduzimos “em cena”) se refere também a “dores...”, “ferimentos e mais coisas semelhantes”. Else (357) traduz as mesmas palavras: “in the visible realm”, “como genérica caracterização dos eventos em causa, e não como requisito de que eles devam ser levados a cabo onde um auditório os passa ver” (357). Neste sentido, o *páthos* contrastaria com *peripécia* e *reconhecimento*, sendo, estes, acontecimentos invisíveis, que têm lugar no “realm of the mind” (358).

## CAP. XII

Capítulo suspeito de inautêntico e interpolado: com efeito, a teoria do mito complexo continuará, no cap. XIII, a argumentação do cap. XI,

sem lapso sensível. Mas, por outro lado, é certo que o tratamento das “partes quantitativas” estava prometido desde o início do livro (“... quantos e quais os elementos...”, § 1) e que, no cap. VI, enumerando as partes da tragédia, Aristóteles sublinha que aquelas são somente as partes que “constituem a sua qualidade” (§ 31). É natural, por conseguinte, e sobretudo no decorrer de uma exposição oral, que o filósofo abrisse um parêntese, ou procedesse a um “excursus” acerca dos elementos quantitativos da tragédia. O momento, aqui, não é de todo importuno, porquanto já havia enumerado os elementos qualitativos (espectáculo, melopeia, elocução, mito, carácter e pensamento) da poesia dramática e os três elementos estruturais do mito complexo da tragédia (peripécia, reconhecimento e catástrofe). Em suma, além de ser defensável a autenticidade (os críticos reconhecem o estilo do Filósofo pelo menos nas palavras iniciais, e Gudeman, na brevidade característica das definições), o cap. XII nem sequer teria sido deslocado ou transposto. Em geral, do valor informativo destas poucas linhas só há a dizer que são elas a fonte mais antiga da doutrina tratada, e que, apesar da brevidade e das deficiências, “das Neue, das uns aus nacharistotelischer Zeit erhalten ist, ist weder quantitativ noch qualitativ von Bedeutung... das übrige stimmt im wesentlichen mit den Angaben der Poetik überein” (Gudeman, pág. 231: “o que de novo conservamos, de época pós-aristotélica, é insignificante, quer quantitativa quer qualitativamente .... o resto concorda, no essencial, com os dados da Poética”). A sentença de Else (págs. 362-3), partidário da interpolação tardia (exceptuado o inicio: “*Temos tratado .... elementos essenciais*”) é severa, mas não inteiramente justa: “The root of the matter, aside from the stupidity of the author, is that he no longer has any conception of the difference, in the drama, between speech and song. For him the dialogue and the song parts are both simply pieces of text, partly distinguished by metrical differences — which however, he does not understand. It is significant that we find close parallels between this farrago and certain passages in the *Tractatus Coislinianus* and Tzetzes’ verse treatise *Ηερὶ τραγικῆς ποιῆσεως*. In all three places what we have is, undoubtedly, a reflection of late-antique or Byzantine grammatical knowledge”. É curioso notar como aproximadamente os mesmos argumentos servem para defender teses opostas!

§ 65. [“Cantos da cena”]. Se estes “cantos da cena” (executados por dois ou três actores em cena; não pelo coro, na orquestra) fossem os mesmos a que se refere [Arist.] *Probl.* XIX 15, 918 b 27 e Phot. (e o *Suda*) s. v. *monodia*, seria completamente errada a sua classificação entre “partes corais”. Gudeman (pág. 234) objecta que, no texto, o *kai* entre *σκηνῆς* e *κομμοῦ* pode ser “explicativum”, e não “copulativum”, e, por conseguinte, o autor da passagem teria dito: “peculiares a algumas [tragédias] são os cantos da cena, isto é, os ‘kommoí’” (tanto mais que, no capítulo, falta a definição de “cantos da cena”).

## CAP. XIII

§ 68. [“depois de tudo quanto foi dito’]: relação expressa com o cap. XI: continua a exposição da teoria do mito trágico, complexo (não a do mito dramático, em geral, exposta nos caps. VII-IX e XXIII). Além disto, observe-se a nova tonalidade “prescritiva”, agora, e não “definitiva” (Else, 361), como fora a dos caps. X e XI — o que leva a maioria dos comentadores a pensar que, neste ponto, Aristóteles passa da *ars* ao *artifex* (cf. coment. ao cap. I).

§ 69. Se “a composição das tragédias mais belas” é *a) complexa*, e não simples — o que, sabemo-lo pelo cap. XI, se consegue pelo uso dos elementos estruturais da tragédia complexa (peripécia e reconhecimento) —, e *b)* “deve imitar casos que suscitem o terror e a piedade”, por consequência, *c)* há que averiguar, agora, que espécie de peripécia (a qual, juntamente com o reconhecimento, concentra todo o *trágico* da tragédia), que *μεταβολή* (mutação de fortuna), verdadeiramente provocará as emoções de terror e piedade. Há quatro possibilidades: o justo passa (I) da felicidade para a infelicidade, ou (II) da infelicidade para a felicidade; o perverso passa (III) da felicidade para a infelicidade, ou (IV) da infelicidade para a felicidade. A segunda (II), Aristóteles nem sequer a menciona; a terceira e quarta, ambas respeitantes ao homem perverso, são logo excluídas — uma (IV), porque não é conforme aos *sentimentos humanos* (*οὐτε .... φιλάνθρωπον*), nem desperta terror e piedade, outra (III) porque também não suscita terror e piedade embora satisfaça aos sentimentos humanos. Quer dizer: Há uma razão *primária*, para a exclusão do herói perverso, que passa, ou da felicidade para a infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade, que é o não suscitar, em qualquer dos dois casos, as emoções que são próprias da tragédia; e uma razão *secundária*, para excluir a passagem da infelicidade para a felicidade — que é a sua não conformidade com a *filantropia*. Que será, então, a filantropia? O exame de outras passagens da obra de Aristóteles aponta para uma “generalized and indiscriminate fellow-feeling for humanity” (Else, 37), mas, neste livro, poderia definir-se mais rigorosamente como “a diffuse disposition to sympathize with others, which when refined by judgement can become real pity” (*ibid.*).

§ 70. Das quatro possibilidades indicadas no § precedente, restava a primeira, o trânsito da dita para a desdita, sofrido pelo justo. No entanto, Aristóteles também exclui, como “repugnante” (ao sentimento de humanidade), o caso de ser *extremamente* bom quem suporte semelhante mutação de fortuna. Portanto, o que na verdade resta é uma situação *intermediária* (*μεταξύ*) — “a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça”. Mas, por consequência muito mais notável, a situação “intermediária”, a que Aristóteles alude, não o é

entre bondade extrema e extrema maldade — não se trata, por conseguinte, do *homem médio* ou da *mediania humana*, mas, sim, e em todo o caso, de um “melhor que nós” (cf. cap. II § 7): “high enough to awaken our pity but not so perfect as to arouse indignation at his misfortune, near enough to us to elicit our fellow-feeling but not so near as to forfeit all stature and importance” (Else, 377-78). E acresce, ainda, que a mutação de fortuna há-de ser consequência de algum erro (*ἀμαρτία*). A verdadeira natureza da *hamartia* constitui, ao que nos parece, uma das mais brilhantes descobertas de Gerard Else. O “erro” não é, como se tem pensado, uma parte do carácter do herói trágico, mas, sim, *uma parte estrutural do mito complexo*, é o correlato da *anagnórisis* (“reconhecimento”): “a razão por via da qual Aristóteles não a menciona juntamente com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe é talvez porque ela pode residir fora da própria acção dramática, como no Édipo, em que o ‘erro’ se dera anos antes” (Else, pág. 385). Como causa da acção trágica, é a *hamartia* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.

§ 71. [“É, pois, necessário .... do que para pior”]: resumo do que precede. [“Que assim deva ser, o passado .... agora...”]: que os poetas se serviam de qualquer mito, *outrora*, e não *agora*, é facto que a tadição não confirma (cf. DISTRIBUIÇÃO DOS ARGUMENTOS TRÁGICOS PELOS CICLOS MITOLÓGICOS TRADICIONAIS); mas que a preferência parece vir recaindo progressivamente sobre os mitos de Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo, há que reconhecê-lo.

§ 73. O final: “Mas o prazer .... nenhum deles é morto pelo outro”, seria espúrio e interpolado (Else). Para Montmollin, todo o cap. XIII, excepto o início, é “adição tardia”.

## CAP. XIV

§§ 74 e 75. A argumentação da teoria do mito trágico prosseguirá a partir do § 77 deste capítulo. Mas, tendo observado, ao término do cap. anterior, que a tragédia de dupla intriga constituía como que um desvio em direcção à comédia, neste ponto, Aristóteles abre um parêntese para advertir discípulos e leitores que outra aberração poderia comprometer, e efectivamente já havia comprometido, a realização da tragédia teoricamente perfeita: o abuso do espectacular, no intuito de obter as emoções de terror e piedade (§ 74) ou o horror, em vez do terror trágico (§ 75). E, a propósito, Aristóteles não perderá a ocasião para insistir no mais importante: o efeito da tragédia deve resultar, unicamente, da composição dos factos, da intriga, da íntima conexão das acções.

§§ 77-80. Todo o conteúdo destes quatro parágrafos se torna claramente inteligível, à luz daquela correlação entre *hamartia* (erro) e *anagnórisis* (reconhecimento), e do verdadeiro conceito de *philia*, sugeridos por Else, e que mencionámos no comentário ao capítulo precedente. O mais notável, aqui, é o resultado da discussão proposta no fim do § 77: os mitos mais trágicos são precisamente os mais *imorais* — o assassinio de consanguíneos. Eis um extracto da impressionante relação organizada por Gudeman (pág. 257-58):

1. *Irmão-Irmão*:

- a) mata: Etéocles-Políncices (Ésquilo, *Sete*; Eurípides, *Fenícias*); Medeia-Absírto (Sófocles, *Cólquidas* ou *Citas*);
- b) intenta matar: Electra-Ifigénia (Sófocles?, *Aletes* = Accius, *Agamemnonidae*); Ifigénia-Orestes (Eurípides, *Ifigénia Táurida*); Deifobo (ou Heitor?) - Páris (Sófocles e Eurípides, *Alexandre*).

2. *Filho-Pai*:

- a) mata: Telégono-Ulisses (Sófocles, *Ulisses Akantoplex*); Édipo-Laio (Sófocles, *Rei Édipo*);
- b) intenta matar: Hémon-Creonte (Sófocles, *Antígona*); Egisto-Tiestes (Accius, *Pelopidae* =? Sófocles, *Tiestes* [II]).

3. *Mãe-Filho*:

- a) mata: Procne-Itino (Sófocles, *Tereu*); Medeia-filhos (Eurípides, *Medeia*); Agave-Penteu (Eurípides, *Bacantes*); Temisto-filhos (Eurípides, *Ino*); Alteia-Meleagro (Eurípides, *Meleagro*);
- b) intenta matar: Creusa-Ion (Eurípides, *Ion*); Mérope-Cresfonte (Eurípides, *Cresfonte*); Auge-Télefo (Ésquilo e Sófocles, *Mísios*; Eurípides, *Télefo*); Medeia-Medo (Pacúvio, *Medus*); Clitemnestra-Orestes (Estesícoro).

4. *Filho-Mãe*:

- a) mata: Orestes-Climnestra (Ésquilo, *Coéfora*; Sófocles e Eurípides, *Electra*); Alcméon-Erifila (Eurípedes, *Alcméon*);
- b) intenta matar: Ânfion e Zeto-Antíopa (Eurípides, *Antíopa*); filho-Helle (Eurípides, ?).

Cf. também, Schmid-Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur* I, 2 págs. 89 e segs. Perante este quadro, a pergunta que inevitavelmente se impõe é a que Else formula: "the immorality of the drama, against which Plato had inveighed so bitterly [Rep. III]: where has it been accepted, in fact demanded in such cold and measured terms?"

§ 81. ["quando buscavam situações trágicas..."] Considerando apenas o texto grego, não se encontra qualquer razão mais plausível do que

outra, para relacionar obrigatoriamente aquele “*não por arte, mas por fortuna*” a “*buscavam*” ou a “*encontraram*”. Quer dizer, também podíamos ter traduzido esta parte do § 81, do seguinte modo: “quando buscavam, não por arte, mas por fortuna (isto é, “não, obedecendo a prescrições da arte, mas movendo-se ao sabor do acaso”) situações trágicas, os poetas as encontraram nos mitos tradicionais”. Com efeito, Butcher, Bywater, Rostagni, Valgimigli e Else traduzem neste sentido; mas Hardy e Gudeman, naquele em que também ficou expressa a nossa versão. Optar por um outro membro da alternativa não é questão de somenos, pois a escolha implica todo o problema de adivinhar qual a relação que Aristóteles supunha existir entre a tragédia e a lenda heróica.

## CAP. XV

O cap. XV foi verdadeiramente campo de batalha dos “transpositores”: Heisius colocava-o logo após o cap. XI, Spengel, depois do cap. XVIII, Vahlen a seguir ao cap. XVI e Überweg depois do cap. XIII (Gudeman, pág. 269). As transposições eram ditadas pela convenção que Bywater expressa pelas seguintes palavras: “[Toda a secção que vai do cap. XV ao cap. XVIII é] a sort of Appendix; they discuss a series of special points and rules of construction which has been omitted in the general theory of the  $\mu\nu\thetaos$ ”. Em suma, tratar-se-ia do que hoje veio a chamar-se de “edição posterior”. Mas o facto é que Aristóteles, tendo declarado encerrada a teoria do mito, no fim do cap. XIV (§ 82), naturalmente viria a tratar ainda dos outros dois elementos *internos* da tragédia: carácter e pensamento. Com efeito, é o que passa a expor respetivamente nos caps. XV e XVIII. Que na doutrina do carácter influam ideias mais pertinentes à teoria do mito — não poderá surpreender-nos, visto que as personagens “assumem caracteres para efectuar acções”, e não o inverso; ou seja: os caracteres são como que uma das fontes das quais a acção ou o mito decorre.

§§ 83-86. Enumeram as quatro qualidades do carácter: *bondade* ( $\epsilon\pi\iota\epsilon\kappa\eta\zeta = \chi\rho\eta\sigma\tau\delta\zeta = \sigma\tau\eta\nu\delta\alpha\zeta\eta\zeta$ ): § 83; *conveniência* ( $\alpha\rho\mu\sigma\tau\tau\eta\zeta$ ): § 84; *semelhança* ( $\delta\mu\sigma\eta\zeta$ ): § 85; *coerência* ( $\delta\mu\alpha\lambda\delta\eta\zeta$ ): § 86. Segue a exemplificação, no § 87, onde, todavia, parece faltar exemplo para a segunda qualidade: semelhança. Else sugere (págs. 475 e segs.) que a exemplificação e o desenvolvimento deste conceito se encontram no § 90. Mas, aceitando esta interpretação, aliás bastante verosímil, não é possível aceitar a dos Antigos, designadamente a da própria escola peripatética, que entendia “semelhança” como *semelhança das personagens trágicas com os seus paradigmas épicos, tradicionais*, como se verifica, por exemplo, em Horácio (*A. P.* 119-124), que, presumivelmente, segue Neóptolemo de Pálio:

*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge  
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,  
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer  
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.  
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,  
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

§§ 87-89. [“*Maldade desnecessária*”] não significa, evidentemente, “perversidade supérflua”. Entenda-se: “exemplo de não-bondade de carácter, por falta ou ausência de vínculos de necessidade”; neste caso, a recusa da personagem Menelau, em socorrer a personagem Orestes, que não teve qualquer influência, pró ou contra, no ulterior destino do protagonista. E o mesmo se diria quanto aos outros exemplos de inconveniência e incoerência (v. também *Índice Onomástico* s. vv. CILA, MELANIPA e IFIGÉNIA). A crítica de Aristóteles incide, portanto, na falta de nexo orgânico entre as acções do mito. Dir-se-á, ainda, que o cap. XV não se encontra no lugar em que naturalmente se devia encontrar? — O conteúdo dos §§ 88 e 89 responde a esta questão: — o primeiro, lembrando que as regras de verosimilhança e necessidade têm de governar, tanto a acção mítica, como os actos e as palavras das personagens (o que, aliás, são dois aspectos da mesma acção dramática), — e o segundo, restringindo a função do *deus ex machina*. [“*Naquela parte da Ilíada*”]: se, efectivamente, da *Ilíada* se trata, a passagem é II 155 e segs.: intervenção de Atena, por encargo de Hera, para que Ulisses dissuada os Gregos de regressar à pátria. No comentário *ad locum*, um escoliasta cita Porfírio, o qual, por sua vez, aduz que Aristóteles (nos *Problemas Homéricos*?) já havia tratado deste *κώλυμα ἀπὸ μηχανῆς* (“dificuldade [proveniente da intervenção] do *deus ex machina*”). Também se aventou a hipótese de uma corruptela: *ἐν τῷ <μικρῷ> Ιλιάδι* (cf. Else, pág. 471), e, neste caso, o episódio seria o do aparecimento do “espírito” de Aquiles, por ocasião da partida dos Gregos após a ruína de Tróia, reclamando o sacrifício de Políxena. Else propõe a lição *ἐν τῷ <Αὐ>λῷ*, paleograficamente possível (a lição dos apógrafos teria resultado de haplografia, na transcrição da uncial para a minúscula), e, então, tratar-se-ia daquela variante do êxodo da *Ifigénia Aulida*, citada por Eliano (*Hist. Anim.* VII 39) em que Ártemis aparece para salvar Ifigénia, substituindo-a por uma cerva. A solução oferece, efectivamente, a vantagem de se referir a uma *tragédia* (e não a um poema épico) e ao *desenlace* do drama (o § começa: “é, pois, evidente que também os desenlaces...”).

§ 90. Agora é que vem o exemplo e a mais rigorosa determinação do conceito de *semelhança*, a primeira qualidade do carácter dramático. Só que o final terá de ser lido de outro modo: *Οἶν τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ <θυμοῖον>* “*Ομηρος*”. Primeira vantagem desta lição é desaparecer o

“Agatão”, em relação ao qual não havia notícia que pudesse esclarecer a passagem. E a segunda, e principal, é que temos agora: “assim procedeu Homero, (que fez) bom e <semelhante a nós> Aquiles [paradigma de rudeza]. A lição “bom” em vez de “Agatão” é a adoptada por Gudeman e Else; quanto a “[paradigma de rudeza]”, Butcher, Bywater e Else suspeitam-na de interrogação. É claro que, lido assim, o final do § assume um significado condizente com a doutrina do cap. XIII: para ser o herói de uma tragédia, Aquiles tinha de ser *bom*, isto é, obedecer ao “código” da *ἀρετὴ* heróica; mas também devia ser, de algum modo, *semelhante a nós*; pois, de contrário, jamais suas *πάθη* viriam despertar em nós as emoções trágicas de terror e piedade.

§ 91. [“*regras concernentes às sensações*”] cf. cap. XVII. [“*escritos publicados*”]: provavelmente o *De Poetis*.

## CAP. XVI

§§ 92-98. Embora, como diz (cap. XV, § 91), Aristóteles, nos “diálogos publicados”, tenha discorrido com certo desenvolvimento acerca das “sensações que necessariamente acompanham a poesia” — a importância do tema, principalmente para a arte dramática, levará o Filósofo a retomá-lo no cap. XVII. Mas, entretanto, ocorre-lhe que no reconhecimento, como nos desenlaces (cf. § 89), os poetas também têm recorrido a artifícios que prejudicam os efeitos da arte, e alguns não deixam de assemelhar-se àquele que, de todos, é o menos artístico: o *deus ex machina*. Não será, este, o oportuno momento de propor uma classificação dos reconhecimentos? — Aristóteles distingue cinco classes de reconhecimentos e determina-os sucessivamente, na ordem crescente de seu valor artístico: 1) por sinais (§ 93), que admite duas subclasses — sinais *a*) congénitos e *b*) adquiridos, e estes, por sua vez, ainda se dividem em sinais *α*) no corpo e *β*) fora do corpo; 2) urdidos pelo poeta (§ 94); 3) por memória (§ 95); 4) resultantes de silogismo (raciocínio) (§ 96); e, finalmente, 5) os que derivam da própria intriga. Quanto à exemplificação que segue, v. *Índice Onomástico*.

## CAP. XVII

Por volta de 1865, Vahlen já havia reconhecido que os cap. XVII e XVIII formam um “*geschlossenes Ganzen*” (um “todo completo”). Quase cem anos depois, Else vem dizer-nos em que, precisamente, residia a causa da segregação desse “todo completo”, dentro do outro “todo” mais vasto, que é a doutrina do mito trágico que Aristóteles desenvolveu, a partir do cap. IX: no cap. XVIII, prosseguindo na exposição de ideias,

já indicadas no precedente e que, em parte, já haviam sido pormenorizadamente discutidas no diálogo *De Poetis*, ao Filósofo ocorre um novo pensamento; e este, se é verdade que não se opõe frontalmente àquela concepção do mito (=intriga, composição dos actos, etc.), como “alma da tragédia”, também não deixa de ser verdade que constitui certo desvio, ou, pelo menos, certa emenda amplificadora da doutrina primitiva. A tese de Vahlen, reenunciada e reargumentada por Else (pág. 486-560), reduz-se, em última análise, a propor a teoria do “nó e desenlace”, do cap. XVIII, como desenvolvimento de um novo conceito (“the concept of the ‘whole story’”, pág. 518), sugerido a Aristóteles pelo confronto da tragédia com a epopeia, sob o aspecto da relação que existe ou deve existir, entre a “acção principal” e os “episódios”. Examinaremos a questão em pormenor, mas no curso do seu desenvolvimento, através do comentário aos sucessivos §§ dos caps. XVII e XVIII.

§ 99. Cf. *Índice Onomástico*, s. v. ANFIARAU.

§ 100. A nossa tradução segue a *vulgata*, quer dizer, a maioria das versões publicadas. Porém, a leitura meditada do comentário de Else não deixa dúvidas de que “gestos [das personagens]” não pode ser o verdadeiro sentido do original *σχήματα*: mister do poeta não é propriamente o mister do encenador da peça, e, mesmo que alguma vez lhe pertença querer ou dever ensaiar algum dos seus dramas, o poeta fá-lo, depois de haver cumprido a sua tarefa de *escritor*. Os *σχήματα* seriam, por conseguinte, *σχήματα τῆς λέξεως* “figuras de elocução”. Repare-se, depois, que o verbo que traduzimos por “reproduzir [por si mesmo]” (*συναπεργαζόμενον*) é o mesmo do início do § 99 (*συναπεργάζεσθαι*), relacionado, principalmente, com “elocução” (*λέξει*): “Deve pois o poeta compor as fábulas e elaborar a elocução” (isto é: “compor as fábulas e elaborá-las quanto à elocução”...). O início é claro; mas o exemplo mencionado (erro cénico de Cárcino) é que tem sido a causa das erróneas traduções (incluindo a nossa, que segue, propositadamente, a *vulgata*). Efectivamente, as normas prescritas por Aristóteles são duas — 1) “ter diante dos olhos as personagens” e 2) “elaborar-lhes as falas” —, mas o exemplo, que diz respeito só à *primeira*, influiu na interpretação da segunda. E esta influência consistiu, primacialmente, em subentender “poetas”, na frase: “mais persuasivos, com efeito, são os [poetas] que...”, onde talvez fosse de subentender “personagens” (actores desempenhando determinados papéis). Os *σχήματα* (*τῆς λέξεως*), segundo esta interpretação, seriam, pois, as formas de expressão artística do “ânimo agitado” ou do “ânimo irado”, e são essas formas que em nós (espectadores) despertam a mesma agitação e a mesma ira. Nestas circunstâncias, a tradução dos §§ 99 e 100 seria, mais ou menos, a seguinte: “[§ 99] but one should construct one's plot and work it out with the dialogue while keeping it before one's eyes as much as possible... [§ 100] and so far as

possible working it out with the patterns (of speech) also. For those who are in the grip of the emotions are most persuasive because they speak to the some natural tendencies in us, and it is character who rages or expresses dejection in the most natural way who stirs us to anger or dejection...” — Finalmente, a última frase do § 100 tem sido interpretada como uma das raras concessões de Aristóteles à teoria da inspiração poética (cf. coment. ao § 15), a qual, como já dissemos, foi defendida por Platão e, antes, por Demócrito (cf. Cic. *De orat.* 2, 194: “saepe enim audivi poetam bonum neminem — id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt — sine inflamatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furor”, e *Divin.* I 80: “negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato” (v. FRAGMENTOS DE HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA, secção IX, 2, 4). Else (págs. 501-502) pretende que Aristóteles manifesta neste lugar a sua preferência pelos “bem dotados por natureza”, que são os bons poetas, os “plasmadores”, contra os “inspirados” — os “extáticos” —, mas, para justificar a sua opinião, vê-se obrigado a introduzir uma palavra no texto grego: διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν <μᾶλλον> ἡ μανικοῦ...: “These are the reasons why the poetic art is an enterprise for the gifted <rather than> the ‘manic’ individual....” Neste ponto, a argumentação está longe de ser persuasiva.

§§ 101-104. No princípio do § 101 parece faltar o nexo com os §§ precedentes; mas, na verdade, prossegue, aqui, a “prescritiva”, quanto à actividade do poeta, como *escritor de seus dramas*. O dramaturgo defronta-se com o problema de saber, por exemplo, o *quanto* da abundantíssima mitologia tradicional, quer em extensão, quer em pormenor — e ainda que não considere senão a parte que há de constituir o drama em seu todo orgânico —, deverá ser incluído no poema trágico. Eis o problema que fará dos caps. XVII e XVIII um “todo completo”.

## CAP. XVIII

§ 105. “Nó” e “desenlace” são os novos conceitos da *Poética*, destinados a expressar uma possível solução do problema em causa. Porém, a maior novidade não é tanto a dos conceitos, quanto à forma como eles são definidos, ou antes, o novo é aquilo em relação ao que eles são definidos. Else chamou ao “fundo”, do qual se destacam “nó” e “desenlace” do drama, a “história toda” (the “whole story”, pág. 518), isto é, no caso de o argumento ser extraído da mitologia tradicional, aquela parte sua, compreendida entre o ponto onde começa idealmente a delinear-se a *história*, que terá por término o final da tragédia (ou da epopeia). Por conseguinte, aquele “princípio” ( $\alpha\rho\chi\eta$ ) da “história inteira”, no § 105, já não é o mesmo início, mencionado no cap. VII, da “composição dos actos”,

propriamente dita, aquele que, seguido do “meio” e do “fim”, vem a constituir o mito trágico em um ser vivente, inteiro, completo em si mesmo. Em suma, a maior novidade, na inclusão dos conceitos de “nó” e “desenlace”, reside em uma renovada ideia da conexão entre os episódios e a ação central: “the episodes now begin to appear as semi-organic parts of the play: not actually parts of the action itself, but nevertheless standing in a calculated relation to it” (Else, pág. 519). — É possível que esta ideia tenha surgido na mente de Aristóteles, no momento em que (cap. XVII, § 104) se apercebe da importância dos episódios na *Odisseia* e do modo como eles se conjugam com a ação principal, na epopeia homérica (sobre isto, v. coment. ao cap. XXIII).

§§ 106-107. [“pois quatro são também as suas partes”]: *crux interpretum*, das mais notáveis em toda a *Poética*. Que partes vêm a ser estas? Não as quantitativas (cap. XII), evidentemente; nem as qualitativas (cap. VI), que são seis, três “externas” e três “internas”. Restam apenas as partes estruturais do mito trágico. Mas, quatro? Rostagni (pág. 106) propõe: 1) peripécia e reconhecimento (como uma só); 2) catástrofe; 3) carácter; 4) espectáculo. Else, na sequela de outros intérpretes, comparando a presente lista de tipos de tragédia com a do princípio do cap. XXIV (simples, complexa, catastrófica ou patética, e de caracteres ou ética), verifica a coincidência, quanto aos três últimos tipos, nas duas passagens, mas rejeita a hipótese de o quarto tipo da primeira lista ser o primeiro da segunda, isto é, a tragédia *simples*, e propõe o seguinte: (“e em quarto lugar”) seria uma glosa marginal (ou interlinear), incluída no texto por algum escriba inepto, e, em vez daquelas palavras, a lição autêntica era <ΗΔΕΕΠΕΙΣΟΔΙΩΔΗΣ> ([ἡ δὲ ἐπεισοδιῶ] - δῆς). Repare-se que a parte à esquerda do *Hyphen* tem o mesmo número de letras que a tal glosa marginal; e quanto à segunda, à direita, deixou como vestígio no texto δῆς. A confirmar-se a hipótese, o quarto tipo seria o *episódio*. E agora, qual a consequência a tirar da classificação dos tipos de tragédia, para a enigmática enumeração das suas partes? Com fundamento na suposição de que Aristóteles tenha modificado, durante a redacção dos caps. XVII e XVIII, as suas ideias acerca do carácter acessório dos episódios (cf. *supra*), Else (pág. 533) propõe: 1) peripécia e reconhecimento; 2) catástrofe; 3) carácter; 4) episódios. Concluindo: “The *μέρη* are ‘parts’, not in the more formal and analytical sense of the six ‘parts of the tragic art’ in chapter 6, but in the more comprehensive sense of parts of the total activity of writing the dramatic poem” (pág. 535).

§ 108. [“o que já por várias vezes dissemos”]: c. V, 49 b 9 (§ 24); VII, 51 a 6 (§ 45); IX, 51 b 32 (§ 55); XVII, 55 b 15 (§ 104).

§ 109. “It can hardly be accidental that the poets said here to succeed in what they want, whereas two lines above they were failing .... Our

inference is that they wanted the same thing there as here, namely τὰ θαυμαστά, but chose the wrong method for attaining it .... the unfortunate poets who tried to make 'epic structures' into tragedy just as they came, without a major reshaping of the material, wanted to achieve the effect which they knew was achieved by the epic .... But .... the θαυμαστά ["maravilhoso"] which can and should be achieved in tragedy is not the same as the ἄλογον ["irrational"] which is the speciality of epic." (Else, 549.)

§ 110. Aqui Aristóteles aponta quatro maneiras de proceder em relação às partes líricas: 1) em Sófocles, os corais estão perfeitamente integrados na ação dramática; 2) em Eurípides, a relação é mais frouxa; 3) outros poetas compuseram coros que nada tinham que ver com a ação dramática representada; e, finalmente, 4) em face deste último procedimento, os mestres de coros passaram a *intercalar* (ἐμβόλιμα), entre os episódios, quaisquer corais — mesmo os que pertenciam organicamente a outras tragédias —, no drama que, na ocasião, se propunham exibir.

## CAP. XIX

Das seis partes qualitativas da tragédia, restam apenas duas, pensamento e elocução, "pois das outras ... já falámos" (§ 111) — mais desenvidadamente, do mito e do carácter; e só por breves indicações, do espectáculo (cap. XIV, § 74) e da melopeia (cap. XVIII, § 110).

§§ 112-113. A elocução e o pensamento vão ocupar, agora, considerável lugar na *Poética*; ou antes, somente a elocução, pois o pensamento, nos quatro caps. XIX-XXII, apenas intervém nos §§ 112-113 do cap. XIX. O motivo é evidente e expresso: "o que respeita ao pensamento, tem seu lugar na *Retórica*, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina". No entanto, Aristóteles não pode deixar de assinalar a diferença: drama não é discurso (expressão de pensamento) puro e simples — é uma ação representada por personagens, e, por conseguinte, para os mesmos efeitos que, na oratória, são produzidos mediante a palavra somente, o poeta trágico ou cômico tem outros recursos. Neste ponto, a única advertência do Filósofo é, pois, um sinal do que talvez se passasse no seu tempo: os dramaturgos, cedendo à moda da época e ao prestígio da retórica política e judiciária, transferiam para os discursos das personagens a "interpretação explícita" da própria ação dramática.

## CAPS. XX-XXII

Os §§ 114-115 do cap. XIX e a totalidade dos três caps. seguintes são dedicados ao último elemento constituinte da tragédia (cf. cap. IX): a

elocução. É claro que hoje mal podemos reprimir a impressão imediata de que estes três capítulos deviam pertencer a outro contexto, designadamente à *gramática* e não à poética. Nestas circunstâncias, cabe citar a judiciosa reflexão de Gudeman (pág. 337): “Wäre man der langsamem Entwicklungsgeschichte der Grammatik eingedenkt gewesen, hätte man es wohl nicht so oft befreudlich gefunden, dass Aristoteles anscheinend so elementare Dinge, wenn auch nur kurz, in der Poetik behandelt hat. Sie waren dies eben damals noch nicht und bildeten noch lange nach ihm viel erörtere Probleme.” As palavras do filólogo germânico levam-nos a incluir, como apêndice a este comentário, algumas notas acerca da *História da Filologia Grega na Antiguidade*: — supomos prestar, assim, melhor serviço ao leitor da *Poética*, do que se o sobrecregássemos com minuciosas anotações aos caps. XIX-XXII (*Elocução*) e XXV (*Problemas Críticos*). Nestes lugares, limitar-nos-emos a acrescentar os esclarecimentos indispensáveis.

§ 124. [“definição de homem”]: Aristóteles refere-se talvez à definição dos *Tópicos* (I 7.103 a 27): “animal que anda com dois pés”, ou, no mesmo livro (pág. 130 b 8): “animal capaz de aprender”.

§ 125. [“Ἐρμοκαΐκόξανθος”]: v. *Índice Onomástico*, s. v. MASSALIOTAS.

§ 127. [“στρυφόν”] *lança*. É curioso notar que, depois de “estrangeiro” (=dialectal), na versão árabe vêm as seguintes palavras: “Doru vero nobis quidem proprium, populo (Cyprio?) vero glossa”, que teriam sido omitidas por *homoioteleton* (cf. *Introdução*, cap. I). De modo que este passo seria de reconstituir assim: “στρυφόν para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro; ao passo que δόρυ (*lança*) é para nós de uso corrente, e estrangeiro para os cipriotas.”

§ 129. [“aqui minha nave se deteve”]: *Odisseia* I, 185; XXIV, 308. [“Na verdade, milhares...”]: *Iliada*, II, 272. [“Tendo-lhe esgotado a vida...”]: Empédocles, frgs. 143 e 138 Diels-Kranz.

§ 130. Não há semelhante metáfora entre os fragmentos coligidos.

§ 137. Enigma famoso, diz Aristóteles na *Retórica* (III 1405 a 35). Solução: a *ventosa*.

§ 140. “Falsos hexâmetros, com as vogais arbitrariamente alongadas.... O efeito ridículo resulta da vacuidade da significação.” Rostagni, pág. 135, *ad locum*.

§ 142. [“ἔσθτει, θοινάται”]: Ésquito, fr. 253 (Nauck, pág. 81), e Eurípides, fr. 792 (N. pág. 618): “úlcera que come a carne do meu pé”.

Ésquito: “come”; Eurípides: “banqueteia-se com”. [“νῦν δέ ....”]: *Odisseia*, IX 515: “e eis que [um homem] sendo pequeno, débil e disforme”. [“δέψον ....”]: *ibid.* XX 259: “tendo posto mau escabelo e mesquinha mesa”. [“ἡιόνες...”]: “as ondas *mugem*”, “as ondas *gritam*”.

## CAP. XXIII

Terminada a teoria da poesia trágica (cap. XXII, § 146), Aristóteles volta a comparar a epopeia com a tragédia (cf. *supra*, cap. V, § 24 e coment. *ad. locum*); — por isso, o cap. XXIII se agrupa naturalmente com os caps. VII-IX, para completar a teoria geral da poesia austera.

§§ 147-148. É claro que “*acção inteira e completa, com princípio, meio e fim*” serve para lembrar expressamente o que fica exposto nos caps. VII e VIII, sobre as notas de “totalidade” e “unidade” da poesia; e “*imitação narrativa e em verso*” recorda o carácter distintivo da epopeia, defronte à tragédia, já mencionado no cap. V (§ 24). Mas também é claro que esta característica serve agora o intuito de opor à epopeia (juntamente com a tragédia) a história (v. c. IX), que, sendo também narrativa, se exprime em prosa. Só que a história não tem “*estrutura dramática*”, como estrutura dramática não têm outros poemas épicos, os quais — para usar as mesmas palavras do cap. IX — bem poderiam ser postos em prosa, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em prosa o que eram em verso.

§§ 149-150. Ao que nos parece, seria difícil, para não dizer impossível, enunciar a “Questão Homérica” em termos mais sóbrios, senão os mais rigorosos. Homero eleva-se “*maravilhosamente acima de todos os outros poetas*” — e estes, podemos identificá-los com os autores dos vários poemas do Ciclo — pela estrutura dramática que imprimiu na mitologia tradicional. Vale a pena insistir mais demoradamente neste ponto. Na mais tardia Antiguidade, é lugar-comum afirmar que a tragédia deriva da epopeia, e “epopeia”, neste caso, é o mesmo que “Homero”. Eis três exemplos. Ateneu (VIII, pág. 347 E) refere-se “àquele [dito] do nobre e ilustre Ésquito: que as suas tragédias eram trinhas dos sumptuosos festins homéricos”. Antes já Isócrates (II 48-49) explicara: “Eis por que a poesia de Homero e os que descobriram a tragédia são dignos de admiração: penetraram eles a natureza humana e servem-se destes dois géneros [de arte] para a sua poesia. Aquele verteu em mitos as lutas e guerras dos semideuses; estes revertem os mitos em lutas e acções; de modo que [delas] viemos a ser, não só auditores, como também espectadores.” Os cómicos parodiaram o dito (histórico ou lendário) de Ésquito: “Negócio em tudo afortunado é [escrever] um poema trágico — se, por certo, já as palavras os espectadores as sabem, mesmo antes que alguém

fale. Basta que o poeta se lembre. Que eu diga 'Édipo' — tudo o mais já se conhece: Laio, o pai, e a mãe Jocasta; quem eram as filhas, quem eram os filhos; que trabalhos ele vai passar e que feitos já praticou. E se, depois, alguém disser 'Alcméon', o mesmo é que haver falado em seus filhos todos, que em delírio matou a mãe, que, ensurecido, Adrasto vai chegar e imediatamente se retira ... Então, quando [o poeta] nada mais pode dizer e completamente sucumbiu em seus [recursos] dramáticos, com um simples levantar de dedo faz subir o *deus ex machina*, e os espectadores ficam contentes. Para nós, as coisas não são tão fáceis — precisamos tudo inventar: novos nomes, actos de abertura, acção presente, catástrofe, desenlace. Se houver personagem, Cremes ou Feídon qualquer, que em alguma dessas coisas se omita, apupado e expulso [do teatro, será o poeta] .... mas a um Peleu ou a um Teucro tais omissões se consentem!" (Antífanés, fr. 191, Koch, II pág. 90 = n.º 163, pág. 112 Cantarella). Não há dúvidas, por conseguinte, que antes ou depois de Aristóteles alguns dos responsáveis pela crítica literária conceberam e divulgaram a ideia de que a tragédia provinha, por seus argumentos, da lenda heróica, e esta — se bem que desde Heródoto já se levantassem dúvidas acerca da autoria homérica de poemas que não fossem a *Iliada* e a *Odisseia* — andava, então, ligada ao nome de Homero. E, efectivamente, se examinarmos a distribuição dos argumentos trágicos pelos ciclos mitológicos tradicionais (cf. quadro no fim deste comentário), mesmo de relance nos apercebemos que os temas trágicos, de algum modo, são temas épicos. Porém — e, na Antiguidade, só Aristóteles se apercebeu do facto —, a *Iliada* e a *Odisseia* também se situam do lado da tragédia, como poemas cuja concepção e cuja relação pressupõem uma lenda heróica já formada e divulgada sob forma biográfica (Hercleidas, Teseidas) ou cronográfica (poemas do ciclo troiano) — histórias em verso, em suma. Ao mesmo resultado chegam, agora, as pesquisas dos modernos filólogos: "Unser Hauptergebnis ist, dass die Ilias in viel grösseren Masse die in dichterischen Quellen überlieferte Sage voraussetzt, als man meinte, und dass sie insbesondere den Stoff der kyklischen Epen in grösseren Masse kennt, als bisher überhaupt für möglich gehalten wurde" ["O nosso principal resultado é este: a *Iliada* pressupõe a lenda transmitida por fontes poéticas em muito mais altas proporções, do que se pensava; e que ela, especialmente, conhece a matéria das epopeias cílicas em maiores proporções do que, até hoje, foi geralmente considerado como possível."] E o autor destas linhas (W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden, 1960, pág. 358) acrescenta em nota: "Ferner zeigt sich, dass das literarhistorische Schema, dass Homer, wenn er schon nicht den Ursprung der griechischen Sagenentwicklung überhaupt darstellt, so doch immer die *Urformen* der griechischen Sagen bietet, völlig falsch ist." ["Além disso, mostra-se que é completamente falso o esquema histórico-literário, segundo o qual, Homero — se bem que já não represente a origem, pura e simples, do

desenvolvimento da lenda grega —, no entanto, sempre nos oferece as suas formas primordiais.”] Que quer tudo isto dizer? Simplesmente, o que segue:

1. Tanto Aristóteles, como os modernos “unitaristas”, reconhecem que Homero vem *depois*, e não antes dos poetas do Ciclo.
2. A posterioridade de Homero não é simplesmente cronológica: Homero vem depois dos “cíclicos”, porque dramatizou o mito que, anteriormente, se estruturava como história.
3. Homero não é, por consequência, o princípio de um desenvolvimento — designadamente, não representa ele o início da literatura mitográfica dos gregos.

#### CAP. XXIV

§ 151. Ao princípio deste capítulo já nos referimos (cap. XVIII, § 106) ao determinarmos as quatro espécies de tragédia. As da epopeia são as mesmas — diz-nos Aristóteles —, porém, se Else acertava ao supor que a 4.<sup>a</sup> espécie de tragédia é a *episódica*, verificamos agora que esta é precisamente a que o Filósofo não menciona neste lugar. O mesmo comentador aduz que, predominando os episódios na epopeia, “it is the category ‘episodic’ that would be useless” (pág. 516). Quanto às *partes*, a maioria dos exegetas modernos não encontram tantas dificuldades: ao contrário do que se passa no cap. XVIII, § 106, aquele “*excepto melopeia e espectáculo cénico*” parece apontar inequivocamente para as outras quatro, das seis partes do cap. VI: mito, carácter, pensamento e elocução. No entanto, Else persiste em supor que se trata ainda, neste lugar, das mesmas partes do início do cap. XVIII. Diga-se, no entanto, que os argumentos do filólogo de Harvard não são tão convincentes. O mais plausível assenta no “*efectivamente*” que segue, introduzindo reconhecimento, peripécia e catástrofe; e o mais incrível, na interpolação de “[*excepto melopeia e espectáculo cénico*]” “from an honest reader (perhaps our old friend of the early chapters)” (pág. 598).

§§ 152-153. Depois das semelhanças entre epopeia a tragédia, vêm as diferenças: 1) quanto à extensão (§ 153) e 2) quanto à métrica (§ 154). [“*o que indicámos*”]: cf. cap. VII, 50 b 34 (§ 44) e cap. XXIII, 59 a 29 (§ 149). [“*menos vasta do que a das antigas epopeias*”]: o quadro traçado por Else (págs. 604-605) não deixa sombra de dúvida de que “*antigas epopeias*” só pode referir-se à *Iliada* e *Odisseia* — de todas as outras (exceptuadas a *Tebaida* e os *Epígonos*, citadas pelo “*Certamen Homeri et Hesiodi*”), as mais extensas não excedem 7000 versos. Else tem, pois, razão para mencionar, a propósito, o espanto com que Gudeman verificou que o núcleo central da *Odisseia* (descrito por Aristóteles no cap. XVII, 55 b 15, § 104) não excede 4000 versos. Lembramos nós, no

mesmo propósito, que a *Mῆνις*, núcleo central da *Iliada*, segundo E. Bethe (*Homer, Dichtung und Sage*, v. I), também contaria pouco mais de 5000 versos. Estas observações explicam o limite da extensão proposto por Aristóteles: aquele “que todas juntas têm as tragéias representadas num só espetáculo”. Em conclusão: “The sense of the passage is that the ideal demands of unity. i. e., the norm of length, would require the epic to say within the normal span of a trilogy, about 4200 lines plus or minus; and we have seen that this requirement is in fact satisfied by the central action of the two Homeric epics. But, Aristotle goes on to say, the epic has a special trait or capacity .... of extra extension, and this special trait has its advantages too. In the light of our discussion we can translate this to mean: ‘Homer, at least, composed central actions which meet our requirements beautifully’, both in quality .... and in quantity. But then he went on and added great masses of ‘episodes’ which expanded his poems far beyond the mark. Well, this is something the epic poet has a special opportunity and licence to do, because he is a *narrator*, and certain advantages do accrue from it.” (pp. 606-607). — [“Na tragéia, não é possível representar .... mas na epopeia...”]. Passagem de difícil interpretação. Com efeito, Aristóteles parece esquecer que, na tragéia, muitos factos não representados em cena são apresentados aos ouvintes, mediante relato de mensageiros. Por outro lado, é verdade que, se a tragéia não pode representar simultaneamente vários sucessos, também a epopeia os não apresenta, nem pode apresentá-los, ao mesmo tempo. A solução de Else (págs. 608-609) é verosímil: “na tragéia não é possível imitar numerosos desenvolvimentos, no tempo em que eles estavam acontecendo, mas só aquele (que está sendo representado) em cena e (envolve) os actores, enquanto na epopeia, graças ao ser narrativa, é possível ‘compor’ (dar expressão poética, incorporar no poema) muitos eventos, no tempo em que eles estavam progredindo”.

§ 154. É evidente a relação com o cap. IV (metro da tragéia), e que Aristóteles tem em vista, em ambos os lugares, “estabelecer um paralelo entre a natureza do verso e a natureza do género” (Else, 617).

§ 155. Mais uma alusão às epopeias *cílicas*: todas puramente episódicas e sem estrutura dramática — “Homer, he (i. é. Aristoteles) says, uses straight narrative only for a brief prologue, then immediately ‘brings on stage’ a character .... The other poets remain on the stage themselves all the way through.”

§§ 156-158. [Maravilhoso e irracional]: “Looking back over our passage [§§ 156-158] as a whole, we are struck by how far it goes in the direction of glorifying the poet’s skill purely for its own sake — *l’art pour l’art* .... It is just in this passage that Aristotle accepts the old accusation

of Hesiod, Xenophanes, and Plato, that Homer has told lies .... 'Lying comme il faut' is a tolerated exception to the rule .... that poetry tells the truth about man and his action. It is tolerated because the marvelous is after all a real source of pleasure .... Far from authorizing a large expansion of it, Aristotle is concerned to draw its due limits and show how and where it should be handled" (pág. 630).

## CAP. XXV

[*Problemas Homéricos*]. Cf. *Introdução*, cap. I, comentário de Gudeman *ad locum* (págs. 418-442), e, do mesmo autor, o art.º *Lyseis* da R.-E. (v. XIII, págs. 2511-2529). Neste capítulo, é notável a antecipação de Aristóteles à crítica dos Alexandrinos (v. *Apênd. II: NOTA ACERCA DA HISTÓRIA DA FILOLOGIA GREGA...*). A exegese de Homero, a partir de Homero e do ponto de vista homérico — eis o verdadeiro método da crítica. Tal será o método de Aristarco e seus discípulos.

§ 166. [“*como pareciam a Xenófanes*”]: cf. *Índice Onomástico* s. v. **XENÓFANES**.

§ 167. [“*As lanças erguidas sobre os contos*”]: *Iliada*, X 52.

§ 169. [“*machos*” .... “*sentinelas*”]: *Iliada*, I 50. Aristóteles considera οὐρῆας o mesmo que οὔρους, que, segundo Hesíquio (s.v.) equivale a φύλακας (“vigias”, “sentinelas”). — [“*mau ele era de aspecto*”]: *Iliada*, X 316. O problema era: como poderia Dólon correr tanto, se ele era disforme? — [“*mistura mais forte*”]: *Iliada*, IX 202.

§ 170. [“*Quando lançava os olhos...*”]: Aristóteles cita de memória (porque altera palavras) os versos 1-2 e 11-13 do livro X da *Iliada*. O problema é o seguinte: como poderia Agamémnon ouvir o som das flautas e das sirenes, se *todos* dormiam? — [“*só ela...*”]: *Iliada*, XVIII 489. O verso completo é οἱ η δύμμορος ἐστὶ λοετρῶν Όκεανοῖο. Trata-se da constelação da Ursa Maior, v. *Strab.* I 1,6.

§ 171. [“*glória nós lhe daremos*”]: *Iliada*, XXI, 297. Refere-se à mudança de acento, διδόμεν (infinito imper. abreviado, por διδομέναι, διδομέν). Hípias atribuía assim a responsabilidade do engano ao *Sonho*. Porque o problema era o da possibilidade de os deuses enganarem os homens (cf. *Plat. Rep.* II, pág. 381 C e segs.). — [“*parte do qual...*”]: *Iliada* XXIII 328. Passagem obscura. É possível que antigos manuscritos da *Iliada* tivessem, em lugar de οὐ (“não”), οὖ (“do qual”). Com o pronome relativo, lia-se “uma parte *do qual* (tronco) apodrece com a chuva”, e surgia, então, o problema: *que parte não apodrece?* A lição

correcta, que Hípias sugere (partícula negativa, em lugar do pronome relativo), é “um tronco que *não* apodrece”.

§ 172. [“*Mas depressa se tornaram...*”]: cf. *Índice Onomástico*, s. v. EMPÉDOCLES.

§ 173. [“*Maior parte...*”]: *Iliada*, X 251. Problema: se passaram *mais de dois terços* da noite, como será possível dizer que falta ainda passar *um terço inteiro*? Resposta: Πλέω é ambíguo; e dizendo “o mais (a maior parte) das duas partes (*τῶν δύο μοιράων*) passaram”, entendeu-se primeiro que a noite está dividida em duas partes iguais, e que passou uma inteira e parte de outra; resta uma porção da noite, que pode muito bem corresponder a um terço da noite (no fim do raciocínio já se supõe a noite dividida em três partes, e não em duas, como se supunha de início).

§ 174. [“*cnémide...*”]: *Iliada*, XXI 592. Cnémide = greva. As grevas não eram de estanho puro, mas de uma liga estanhada. O problema nasce do uso corrente de denominar um composto com o nome de um dos elementos, ou de chamar uma coisa pelo nome de outra semelhante (exemplo: chamar “trabalhadores de estanho” aos “trabalhadores de ferro”). Por isso, de Ganimedes, que *serves o néctar*, se diz que *serves o vinho*. Esta passagem resulta obscura pela confusão dos exemplos.

§ 175. [“*aqui se deteve...*”]: *Iliada*, XX 267. O escudo de Aquiles era feito de cinco chapas de metal, sobrepostas, duas de bronze, duas de estanho, uma de ouro. Problema: como é possível que a lança de Eneias, tendo perfurado duas, se detivesse na chapa *exterior*, de ouro? Solução: Έσκετο significa qualquer forma de *impedimento*, e não só o *deter-se*; a chapa externa, de ouro, pode haver moderado o ímpeto do golpe e impedido que a lança penetrasse além de duas chapas sobrepostas. — [“...de que fala Glauco”]: v. *Índice Onomástico*, s. v. GLAUCO. — [“...a propósito de Icário”]: v. *Índice Onomástico*, s. v. ICÁRIO.

§ 179. Eis um quadro das cinco espécies de *críticas* e das doze espécies de *soluções*, segundo Gudeman (*comentário*, pág. 442):

I. Crítica: “Impossível

Soluções: 1) “pela arte” (§ 164)  
2) “por acidente” (§ 165)

II. Crítica: “Irracional”

Soluções: 3) “tais como devem ser” (§ 166)  
4) “tais como são” (*ibid.*)  
5) “opinião comum” (*ibid.*)

### III. Crítica: "Impropriedade"

Solução: 6) "o moralmente chocante deve ser julgado, segundo pontos de vista relativos" (§ 168)

### IV. Crítica: "Contradição"

Solução: 7) "observar o indivíduo que agiu e falou" (§§ 168-169)

### V. Crítica: "Incorrecção da linguagem"

Soluções: 8) "dialecto" (§§ 169-170)

9) "prosódia" (§ 171)

10) "diérese" (§ 172)

11) "anfibolia" (§ 173)

12) "uso da linguagem" (§ 174).

## CAP. XXVI

O problema, a que Aristóteles dedica o último capítulo da *Poética*, já fora de certo modo enunciado no cap. IV (49 a 6, § 19): "Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera (=tragédia + epopeia)] atinge ou não atinge a perfeição [do género] .... isso seria outra questão". Por outras palavras: no género "poesia austera", qual é a espécie melhor e mais perfeita? Tragédia ou epopeia? É claro que nas muitas passagens em que se refere a Homero, em que define e desenvolve os conceitos de "dramático" e de "narrativo" (cf. *Índice Analítico*, s. vv. HOMERO e EPOPEIA), o Filósofo já resolve a questão. Se Homero é o melhor dos poetas épicos, porque *dramatizou* a mitologia tradicional, se a *Iliada* e a *Odisseia* revelam a própria sublimidade no que têm de trágico, é evidente que a tragédia é a espécie superior, aquela em que se atinge a perfeição do género. No § 183, Aristóteles explicará resumidamente toda a argumentação acerca da superioridade da tragédia: antes, porém, terá de responder a uma seriíssima objecção, a qual tem todo o jeito de haver sido formulada pelo seu Mestre, na Academia (cf. Else, págs. 636 e segs.).

§ 181. A censura, talvez platónica, que incidia sobre a arte dramática do século IV, em comparação com a rapsódia, não deixa, efectivamente, de ser justa e merecida, e Aristóteles não se coíbe de repetir as graves objecções. Platão — ou outro que tenha sido o censor — mostra-se bem dotado de sensibilidade artística, como representante daquele público elevado que não tolera a "gesticulação exagerada" de "macaqueadores", como Calípides (§ 181), Sosístrato e Mnasíteo de Oponte (§ 182). Mas, com tudo isso, a verdade é que não se trata, afinal, senão de uma crítica a representações e actores, e que, por isso mesmo, "não atinge a arte do poeta" trágico (§ 182).

§ 182. O que se segue é uma resposta à objecção, que se articula em seis pontos. Em primeiro lugar, vêm três *negativos*: 1) a crítica precedente não atinge senão a arte de representar — e, demais, nem a rapsódia nem a lírica estão isentas dos defeitos que se apontam na tragédia; 2) *nem* “toda a espécie de gesticulação é de reprovar”, mas tão-somente aquela que reproduz caracteres baixos; 3) mesmo *sem* movimentos (representação), a arte trágica “pode atingir a sua finalidade” (cf. § 184). Depois, vêm três *positivos*: 4) a tragédia, além de conter todos os elementos constituintes da epopeia, dispõe de mais dois — melopeia e espetáculo; 5) “possui grande evidência representativa, quer na leitura...” (quanto à leitura [v. 3], recorde-se o que ficou escrito no cap. XVII, § 99); 6) é mais compacta e mais unitária (v. referências citadas no coment. ao § 108).

§ 184. Else (pág. 651) pretende ver nesta passagem o sétimo e último ponto da argumentação: “... a tragédia é superior por todas estas vantagens e [mais ainda] porque consegue o efeito específico da arte.” Mas, qual é o “efeito específico da arte”, que “já foi indicado”? Há duas possibilidades (Else, 615): *a*) o prazer definido no cap. XIV — isto é, o que provém do terror e piedade, através da imitação (§ 74); e *b*) o que deriva da perfeita estrutura do mito (cap. XXIII, § 147). A escolha é difícil, e não há argumento decisivo a favor de uma ou outra possibilidade. Por um lado, é certo que, esse prazer tendo de ser comum à tragédia e à epopeia, não há qualquer menção dos sentimentos de terror e piedade nos caps. XXIII e XXIV, que tratam mais especialmente da epopeia; mas, por outro lado, esses sentimentos estariam implicados na estrutura *complexa e patética* dos melhores poemas épicos (cf. caps. XI e XVIII, sobre a tragédia complexa).

§ 185. [“*Dos jambos e da comédia...*”]: são as palavras finais do *Ricardianus 46* (v. *Introdução*, cap. I).

## APÊNDICE I

### Fragmentos de História e Crítica Literária\*

“ἀπὸ τῶν ἔξαρχοντων τὸν διθύραμβον...”

Arist. *Poet.* IV 1449 a 9.

#### I. EXÁRCHON

1. Hom. *Il.* 24, 720-23 — [*colocado o cadáver de Heitor em seu leito mortuário*]:

.....junto dele foram postados aedos,

*Entoando trenos*: gemebundo canto

Eles cantavam, e as mulheres respondiam, soltando lamentos.

2. Hom. *Il.* 18, 49-51 — [*Tétis e as filhas de Nereu lamentam a morte de Pátroclo*]:

.....E as outras Nereidas que habitam o fundo do mar:

Enchiam elas a argêntea gruta. Todas, a um tempo,

Batiam o peito; Tétis começa, *entoando o lamento*.

3. Hom. *Il.* 18, 314-16 — [*Os Aqueus, junto de Aquiles, lamentam a morte de Pátroclo*]:

.....Mas os Aqueus

Toda a noite choraram Pátroclo, soltando gemidos.

Entre eles, o filho de Peleu a intensa *lamentação entoou*.

---

\* PARTES I-VIII, como subsídio para a interpretação de *Poet.* IV 1449 a 9 (Origem da tragédia). PARTES IX e ss., como subsídio para o estudo da tragédia na sua essência; especialmente na *Catarse*.

4. Hom. *Il.* 18, 602-608 — [descrição do escudo de Aquiles]:

Imensa e alegre multidão rodeava o coro amável;  
No centro um divino aedo iniciou seu canto ao som  
Da lira que tocava, e de entre [o povo] dois dançarinos  
— *Ao entoarem a canção* — começaram a rodopiar no meio.

5. Paus. V 18, 14 [descrição da arca de Cipselo]:

Também há figuras de musas cantando, com Apolo *entoando o cântico*, e também estas têm uma epígrafe:

Este é o filho de Leto, o soberano Apolo que-fere-ao-longo;  
Em torno, as Musas, coro gracioso, cujo canto ele entoa.  
[lit.: "Musas"... às quais ele *dá sinal de começar* (o canto)]

## II. DITIRAMBO

6. Athen., XIV, 628 A:

Refere Filócoro que os Antigos, ao verterem libações, nem sempre cantam ditirambos; mas quando as derramam, celebram Dioniso, cantando e dançando, cheios de vinho e ebriedade; mas [celebram] Apolo, tranquila e ordenadamente. Em todo o caso, diz Arquíloco:

Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso,  
Eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho.

E Epicarmo, no *Filoctetes*:

Ditirambo não pode haver, quando bebas água.

7. Procl. *Chrest.* § 48 ss. (Severyns):

[48] O ditirambo é, pois, tumultuoso e, acompanhado de dança, exterioriza em alto grau o entusiasmo; composto, que é, para [expressar] as paixões mais próprias ao deus [Dioniso], seus ritmos são os de um movimento agitado e usa das palavras mais simples. [49] O nome, pelo contrário, por via do deus que lhe preside, eleva-se com ordem e grandeza; é calmo nos seus ritmos e usa palavras compostas. [50] Aliás, emprega, cada um, os modos adequados: aquele, o frígio e o hipofrígio, ao passo que o nome [usa] o modo lídio dos citaredos. [51] Ao que parece, o ditirambo tem origem nas diversões rústicas e na alegria dos festivais; mas o nome parece derivar do péano (este, com efeito, é mais geral, escrito que é para súplica contra os males, ao passo que o nome é propriamente dedicado a Apolo); e, por isso, não comporta o entusiasmo [delirante] do ditirambo. [52] Pois, num, só há ebriedade e divertimento, e outro, preces e ordem perfeita: é que o próprio deus passa pela música, ordenada e calmamente.

8. *Ibid.* [42]:

O ditirambo é escrito em [louvor de] Dioniso, do qual deriva seu nome, ou porque Dioniso foi criado em uma gruta *de duas entradas* ( $\deltaι\vartheta\eta\rho\varphi$ ), perto de Nisa, ou porque o deus foi descoberto *ao desfazeres as costuras* de Zeus ( $\lambda\nu\vartheta\epsilon\nu\tau\omega\nu\tau\hat{\omega}\nu\varrho\mu\mu\delta\tau\omega\nu$ , cf. n.<sup>o</sup> 9), ou ainda, porque parece haver *nascido duas vezes* ( $\delta\iota\varsigma\gamma\epsilon\nu\epsilon\sigma\vartheta\alpha\iota=\delta\iota\varsigma\vartheta\eta\rho\alpha\zeta\beta\epsilon\beta\eta\kappa\alpha\varsigma$ ). [43] cf. III, 16.

9. *Plat. Legg.* III 700 B:

Outro [gênero de música] se chamava ditirambo, creio que descrevendo o nascimento de Dioniso.

10. *Etym. Magn.* pág. 274, 44, s. v. “*dithyrambos*”:

“*Diónyos*” é um epíteto de Dioniso, porque foi criado na gruta *de duas entradas*, em Nisa. Tem o mesmo nome que o deus o hino que lhe é dedicado ... Mas Píndaro diz “lythyrambon” (v. n.<sup>o</sup> 11) ou “lythirammon”, pois Zeus, no momento de o dar à luz, exclamou “desfaz as costuras! desfaz as costuras!” ( $\lambda\nu\vartheta\iota\varrho\mu\mu\alpha...$ ), para que ele fosse “o que chegou através de duas portas” (ou “o que duas vezes transpôs a porta”).

11. *Pind. Olymp.* XIII 18-19:

Dai que as graças de Dioniso primeiro viessem  
À luz com o “ditirambo que excita o boi” [para o sacrifício?] (“ $\beta\omega\eta\lambda\delta\tau\alpha\delta\iota\vartheta\eta\rho\mu\beta\tilde{\omega}$ ”).

Schol. *ad locum*: ou entenda-se assim: as graças dos ditirambos de Dioniso apareceram em Corinto, quer dizer, foi em Corinto que surgiu, antes, o mais perfeito de todos os ditirambos de Dioniso. Efectivamente, nesta cidade, foi visto o coro dançando. O primeiro que o instituiu foi Aríon de Metimna; depois, Laso de Hermione.

12. *Schol. Aeschin. in Tim.*, 10:

Os ditirambos dizem-se “coros cílicos” e “coro cílico”.

13. *Plut. De Ei*, IX 389 A (= *Aeschyl. fr.* 355 Nauck):

Dão-lhe o nome de Dioniso: Zagreus, Nyctelius e Isodaítes; contam destruições e desaparecimentos [da divindade], e depois, ressurreições e regenerações, enigmas e histórias fabulosas, acomodadas às mencionadas transformações. Também cantam [a esta divindade] cantos ditirâmbicos,

cheios de emoção e de um movimento que mostra certa irregularidade e dispersão. Efectivamente, diz Ésquilo:

misturado de gritos, o ditirambo  
é próprio para acompanhar Dioniso  
no impetuoso tropel.

14. Plut. *Quaest. graec.*, 36 (= Diehl *carm. popp.* 46):

Vem, Dioniso Herói,  
Ao sagrado templo marinho.  
Vem, com as graças,  
Ao templo acorrendo, com teu pé bovino,  
Digno touro, ó digno touro!

15. Cf. VII, 34.

### III. ARÍON

16. Herod. I 23:

Reinava Periandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Aríon de Metimna abordou a Ténaro — citaredo como então não houve segundo, foi ele, que o saímos, o primeiro que compôs e fez executar, em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou.

17. *Suda s. v. Aríon*: de Metimna, lírico, filho de *Kykleus*, nasceu na 38.<sup>a</sup> Olimpíada (628/25). Dizem alguns que ele foi discípulo de Alcman. Compôs cânticos, [designadamente] dois livros de “Proémios” [a poemas épicos], que foi ele o inventor do estilo trágico (*τράγικον τρόπον*), e o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo e deu este nome ao canto do coro, e introduziu sátiros falando em verso (*Έμμετρα λέγοντες*).

18. Procl. *Chrest.* § 43 (Severyns):

Píndaro diz que o ditirambo foi inventado em Corinto, e Aristóteles assevera que o iniciador deste [género de] cântico foi Aríon, o primeiro que introduziu um coro cílico.

19. Schol. Aristoph. Aves, v. 1403:

Antípatro e Eufrónio em seus [livros] “hipomnemáticos” dizem que o primeiro que institui coros cílicos foi Laso de Hermione; porém, os

[mais] antigos, Helânico e Dicearco, talam de Arion de Metimna: Dicearco, nos *Concursos Dionisíacos*, e Helânico, nos *Vencedores das Carneias*.

20. Ioannes Diaconus, *Comment. in Hermogenem*

Primeiro *drama da tragédia* ( $\taū̄ης \tauραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα$ ) foi Arion quem o apresentou [sem público], como ensina Sólon em suas [poesias] intituladas “Elegias”. Draconte de Lâmpsaco afirma que o primeiro drama foi exibido em Atenas e que o seu autor foi Tespis.

#### IV. ANTIGAS ETIMOLOGIAS DE “TRAGOIDIA”

21. *Sch. Diom. Th.*, 18, 3  
(Hilg.):

A etimologia da tragédia é a seguinte:

I. [2] ou porque, os vencedores obtinham como prémio um bode [*τράγος*], como se fosse: “canto [executado] em vista do bode” (*ἐπὶ τράγῳ ὥδη*)...

22. *Etym. Mag.* pág. 746:

A tragédia é imitação de vidas e feitos heróicos.

23. *Diom. Ars Gramm.* III 8,1:

Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio, a Theophrasto ita definita est: *τραγῳδία ἐστιν ἡρωικῆς τύχης περίστασις*.

24. *Evanth. De fab.* I, 1 ss.:

Initium tragediae et comoediæ a rebus divinis est inchoatum, quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui. [2] Nam que incensis iam altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragedia dicebatur: vel *ἀπὸ τοῦ τράγου καὶ τῆς ὥδης* hoc est ab hirco hoste vinearum et cantilena — cuius ipsius rei etiam apud Vergilium plene fit mentio (GEORG. 380/81), vel quod hirco donabatur eius carminis poeta.

chama-se tragédia porque o prémio estabelecido era um bode [*τράγος*]. Efectivamente a tragédia é um cântico (*ώδη*)

[2] tragedia ut quidam a *τράγῳ* et *ώδῃ* dicta est, quoniam olim actoribus tragicis *τράγος*, id est hircus, præmium cantus proponebatur, qui Liberal libus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur quia, ut Varro (frg. 304 Funaioli) ait, depascunt vitem; et Horatius in Arte Poetica “*carmine qui tragico vilem certavit ob hircum/mox etiam agrestes satyros nudavit*” (vv. 220-21), et Vergilius in Georgicon II, cum et sacri genus

monstrat et causam talis hostiae reddit versibus “*nom aliam ob culpam Baccho caper omnibus artis/caeditur et veteres ineunt proscenia ludi*” (vv. 380-81).

25. *Hygin.*, *De astron.* II 4: “... cum sevissent et diligentissime administrando floridam false fecisset, dicitur hircus in vineam se comeccisse et quae ibi terrima folia viderat decerpisse; quo facto Icarium irato animo eumque interfecisse et ex pelle eius utrem fecisse ac vento plenum praeligasse et in medium proiecisse suosque sodales circa eum saltare coegisse, itaque Eratosthenes ait: ‘γκάριος τόθι πρώτα περὶ τράχυον ὀρχήσαυτο’ (tentão, pela primeira vez, os de Icária cantaram em torno do bode)”.

H. ou porque, posto  $\alpha$  em lugar de  $\nu$ , significa *trigonía* com eleito, cantavam com o rosto untado de mosto (*τρωγία*)

[3] alii autem putant a faece, quam graecorum quidam *τριγύα* appellant, tragoidiam nominatam, per mutationem litterarum *v* in *α* versa, quoniam olim, nondum personis a Thespide repertis, tales tabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rorsum est Horatius testis sic (cf. VIII, l. espis, n.º 1)

... vel quod ora sua faecibus perlinebant scenici ante usum personarum ab Aeschylo reperatum, faeces enim graece dicuntur *τριγύες*, et his quidem causis tragœdiae nomen inventum est.

sum est Horatius testis sic (cf.  
VIII, Téspis, n.<sup>o</sup>

IIa

ou porque os vencedores obtinham, como prémio, vinho novo. Com efeito, os antigos davam o nome de *tryx* ao vinho novo (...) ou, de *tryx*, “*trygoidia*”. Este nome também designava a comédia, pois [nessa altura] ainda não se haviam separado as duas espécies de poesia [dramática]; para ambas o mesmo prémio era o mosto (*tryx*). Mais tarde, só a tragédia recebeu o nome comum.

III.

Ou porque a maior parte das vezes, os coros consistiam em sátiros, que os espectadores denominavam *trágoi* (bodes), *a*) ou pela rudeza do corpo *b*) ou pelo ímpeto afrodisíaco (pois assim é o animal), ou *c*) por-

[4] alii [a] vino arbitrantur, propterea [quod] olim  $\tau\rho\acute{\nu}\xi$  dictitabatur, a quo  $\tau\rho\acute{\nu}\gamma\eta\tau\sigma$  hodieque vindemia est, quia Liberalibus apud Atticos, die festo Liberi patris, vinum cantatoribus pro corollario dabatur, cuius testis est Lucilius in Duodecimo.

vel quod uter eius musti plenus solleme praemium cantoribus fuerat, (*segue II*).

IV. ou porque, posto um  $\gamma$  em lugar de  $\chi$ , significa  $\tau\rho\alpha\chi\omega\delta\alpha$ , isto é, “*tracheia*” (rude, severa) — “*ode*” (cantiga)...

26. Schol. Dion. Thrac. pág. 172, 17...: “*de traxys e ode*, [diz-se] metaforicamente da voz dos bodes (pois aqueles cantam um “canto rude”)...

V. ... ou significa  $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\gamma\omega\nu\omega\delta\alpha$ , — com efeito, dispostos em forma de *tetrágono*, é que os coreutas intervinham na tragédia.

...ou porque os coros tinham a forma de *tetrágono*.

## V. OYDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSON

27. Plut. *sympos. quaest.* I i, 1, 5:

Ora, tal como, havendo Frínico e Ésquilo desenvolvido a tragédia [no sentido de versar] sobre mitos e casos [austeros?], se disse: “Que tem isso que ver com Dioniso?”, assim eu...

28. Zenobius, V 40. OYDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSON:

Como de princípio os coros costumavam cantar o ditirambo a Dioniso, e os poetas, mais tarde, fugindo a esse costume, entraram de escrever *Ájaxes* e *Centauros*, os espectadores zombavam e diziam: “Nada para Dioniso!”. Ora, em virtude disso, é que eles [i. é., os poetas] decidiram introduzir os sátiros, para que não parecessem esquecidos do deus.

29. *Suda*, s. v. “oud. pr. t. D.”. Tendo Epígenes de Sícion escrito uma tragédia sobre Dioniso, alguns exclamaram estas palavras — daí o provérbio. Melhor, porém, é assim: Outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso aquelas [composições] a que se dá o nome de *satyriká* (dramas satíricos); mas, depois, passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos e fábulas que nenhuma menção faziam de Dioniso — daí, também, que exclamassem aquelas [palavras]. No seu livro *Acerca de Téspis*, Cameleonte refere aproximadamente o mesmo.

## VI. SÁTYROI=TRÁGOI?

30. Eurip. *Cycl.* 79 [*O coro de sátiros lamenta-se por ter de servir o monstro*]:

escravo errante, com esta miserável veste [pele] de bode (*τράγον*)

31. Soph. Ichneut. 357 [*Cilene repremenda o coro de sátiros*]:

Uma criança tu és sempre: pois, sendo [já] um jovem, orgulhas-te, qual “*trágos*” feito, da tua barba roxa.

32. Aeschyl. fr. 207 Nauck (Prometeu “Pyrkaeus”? [*Um sátiro quer cingir o fogo recém-trazido à terra, e Prometeu adverte-o*]):

bode (“*trágos*”) que és, na tua barba o vais deplorar!

## VII. PRATINAS

### 33. *Suda* s. v.:

Pratinas, filho de Pirrónides, ou de Encómio, de Flio. Poeta trágico. Concorreu contra Ésquilo e Quérilo, na 70.<sup>a</sup> Olimpíada (500/497), e foi o primeiro que escreveu dramas sátiricos (*satyriká*). Durante a representação de um destes [dramas] é que sucedeu aluírem os estrados de madeira, sobre os quais se sentavam os espectadores, e, em consequência deste [facto], os Atenienses construíram um teatro. Exibiu 50 dramas, dos quais 32 eram satíricos. Só uma vez saiu vencedor.

### 34. *Athen.* XIV 617 B-C:

Pratinas de Flio, como auletas e coreutas assalariados houvessem usurpado as orquestras, indignou-se porque [já] não eram os auletas que acompanhavam os coros, mas, sim, os coros que acompanhavam os auletas; e a ira que sentiu contra semelhante procedimento, Pratinas claramente a expressou no *hyporchema* seguinte:

Que tumulto, que danças são estas?  
Que rumorosa injúria caiu sobre o altar (*θυμέλη*) de Dioniso?  
Meu, meu é *Brómios*; [só] eu devo cantar, [só] eu devo clamar,  
Quando me precipito com as Náiades através dos montes,  
Qual um cisne com suas melodias de-multicolor-plumagem.  
Rainha é a canção estabelecida pela Piéria Musa; mas a flauta,  
Na dança, a segunda seja,  
Serva que ela é, sem dúvida!  
Ao impetuoso tropel somente, dos ébrios socando às portas.  
Se lhe apraz, comande!  
Fere aquele que o sopro  
Tem do mosquitoado sapo!  
Anda! às chamas com esse caniço-gastador-de-saliva,  
Roucamente-gaguejando em seu para-melo-rítmico-andar,  
Ínfima criatura de mercenária broca!  
Olha, da mão e do pé  
Gesto verdadeiro é este, ó Triambo-ditirambo,  
Senhor dos-cabelos-de-hera: escuta, pois, a minha dórica canção!

## VIII. TÉSPIS

### 35. [Plat.] *Minos* 321 A:

A tragédia é antiga nesta terra [Ática]; não começou, como crêem, com Téspis ou Frínico, mas, se bem reflectires, hás-de verificar que foi remotíssima invenção da nossa cidade [Atenas].

36. Athen. II 40 *A-B*:

Tanto a comédia como a tragédia foram inventadas em Icária na Ática, no delírio da embriaguez e por ocasião da vindima.

37. Athen. XIV 630 *C*:

Outrora, toda a poesia satírica consistia em coros, como, assim, a tragédia de então: por isso não tinha actores.

38. Eratosth. *Erigone*, ap. Hygin. *De astron.* II 4 (cf. *supra*, IV 25).

39. Evanthius, *De fabula* II, 1:

Comoedia fere vetus ut ipsa quoque tragoeadia simplex carmen, quem-admodum iam diximus (cf. IV, 24), fuit quod chorus circa aras fuman-tes, nunc apatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat, sed primus una persona est subducta cantoribus, quae res-pondens alterius choro locupletavit variavitque rem musicam; tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diversos per-sonae pallae cothurni socci et ceteri ornatus at insignia scenicorum reperta.

40. *Etym. Magn.*, s. v. “thyméle”:

Aquela mesa do teatro, até hoje [assim] denominada, pelo motivo de sobre ela serem repartidas as *θύη*, isto é, as vítimas sacrificadas. Era uma mesa (ou *um estrado*) de cima da qual, em pé, cantavam nos cam-pos, quando a tragédia ainda não havia assumido a sua condição [actual].

41. Isidor. *Origines* 18, 47:

...et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod thymele vocabatur.

42. Pollux, IV 123:

*έλεός* era uma mesa antiga, sobre a qual, antes de Téspis, subia um qualque e [de lá] respondia aos coros.

43. Plat. *Sympos.*, 194 *a*:

...subindo ao estrado (*δικρόβας*)....

44. Hesych. s. v. *δκριβας*:

o λογεῖον (parte da cena, em que os actores falavam), sobre o qual dialogavam os actores trágicos.

45. Dioscorides, *Anthol. Palat.* VII 410:

Eu sou Téspis, fui eu que inventei a poesia trágica.  
Outrora para os camponeses novos prazeres [descobri].  
Então, ainda Baco conduzia os coros rudes: um bode,  
Como prémio, e um açafate de figos áticos ofertavam.  
Se os novos tudo mudaram, muitos séculos  
Outras [formas] muitas hão-de inventar. Mas o que é meu, é meu.

46. Dioscorides, *Anthol. Pal.* VII 411:

Esta, a invenção de Téspis. Porém, as agrestes festas,  
[Rudes] tropéis de borrachos, à perfeição  
Ésquilo ergueu (...)

47. Themist. *Orat.* XXVI 316:

Acaso a veneranda tragédia se apresentou no teatro, [logo] com todo o aparato cénico, os coros e os actores. Pois não sabemos por Aristóteles que, primeiro, foi introduzido o coro celebrando os deuses, e que, depois, Téspis inventou o recitativo ("rhésis") e o prólogo, Ésquilo, o terceiro actor e os tablados (*δκριβαντας*), e que o resto devemos a Sófocles e Eurípides?

48. Diog. Laert. III 56:

Mas, tal como outrora, primeiro só o coro dramatizava, e depois Téspis inventou um actor, para que o coro ganhasse uma pausa, e Ésquilo o segundo actor, e Sófocles o terceiro, com o que atingiu a tragédia a sua forma acabada — assim, também na Filosofia ....

49. Plut. *Solon* cap. 29:

Nesse tempo começara Téspis a promover os espectáculos trágicos, que, por sua novidade, atraíam a maioria do povo, mas ainda não, [os poetas] aos concursos. Sólon que por sua índole era amigo de escutar e aprender .... foi [um dia] assistir [ao espectáculo]: como era costume dos antigos, o próprio Téspis representava. Após a representação, Sólon dirigiu a palavra a Téspis, perguntando-lhe se não se envergonhava de mentir de tal maneira diante de tantas pessoas, ao que o poeta respon-

deu que não era coisa perigosa dizer e fazer o que tinha feito, a modo de divertimento. Então Sólon, batendo fortemente o solo com o bastão, retrorquiu: "louvando e aprovando tais jogos, em breve os iremos encontrar nas nossas assembleias".

50. Clem. Alex., *Stromat.* I 79:

Sem dúvida, Arquíloco de Paro inventou o jambo, e Hipónax de Éfeso, o coliambo; Téspis de Atenas inventou a tragédia, e Susáron de Icária, a comédia.

51. *Suda* s. v. "Téspis":

Téspis de Icária, cidade da Ática, [poeta] trágico, colocado em décimo sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sícion. Alguns, porém, o situam em segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que foi ele o primeiro trágico e, também, que foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de alvaiade de chumbo; [que] depois cobriu [a face] com plantas silvestres, ao representar [os dramas], e, depois disso, também introduziu o uso de máscaras feitas só de fio (tecidas). Instituiu espetáculos dramáticos (*έδιδαχε*) por volta da 51.<sup>a</sup> Olimpíada (576/532/1). Quando aos seus dramas, há memória dos seguintes: *Forbas* ou *Trabalhos de Pélias*, *Sacerdotes*, *Adolescentes* e *Penteu*.

52. *Marmor Parium*, ep. 43:

[c. 534 anos decorridos] desde que o poeta Téspis primeiro respondeu (i. é., representou como actor), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e [por isso] recebeu como prémio um bode (cf. IV, ANTIGAS ETIMOLOGIAS...).

53. Diog. Laert. V 92:

Mas, diz o músico Aristóxeno que também ele (i.é., Heraclides) escreveu tragédias, atribuindo a Téspis a autoria delas.

54. Horat. *De arte poetica*, vv. 275-77:

Ignotum tragicae genus invenisse Camoena  
Dicunt et plaustris vexisse poemata Thespis,  
Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.

## IX. POÉTICAS ANTE-ARISTOTÉLICAS

### 1. GÓRGIAS

55. Górgias, *Helen.* 8-10, 14:

[8] .... o verbo é um poderoso soberano que, com pequeníssimo corpo e completamente invisível, leva a término obras diviníssimas. Com efeito, tem ele o poder de pôr fim ao temor (*φόβον*), remover a dor, gerar a alegria, acrescer a piedade (*ἔλεον*) ...

[9] Toda a poesia eu creio e defino “palavra com metro”. Aqueles que a escutam, um frémito de terror (*φρίκη περίφοβος*) os invade, uma piedade cheia de pranto (*ἔλεος πολύδακρυς*) e uma ansiedade que se compraz na dor (*πόθος φιλοπενθής*); [dai que], diante dos felizes ou infelizes acontecimentos a coisas ou pessoas estranhas, a alma passa, por meio [da arte] da palavra, por uma experiência própria.

[10] Os encantamentos (*ἐπωδαῖ*) que, por meio [da arte] da palavra, [resultam como que] inspirados (*ἐνθεοί*), conforme o prazer, e extirpam a dor; é que, aderindo à opinião da alma, o poder do encantamento a fascina, a persuade, a transforma por mágica ilusão (*γοητεία*).

[14] O poder da palavra tem idêntica relação com as funções da alma, que as prescrições de remédios com a natureza do corpo. Efectivamente, assim como há tais ou tais remédios que eliminam do corpo tais ou tais humores, e alguns que põem fim à doença e outros à vida, assim há as palavras que afligem, as que deleitam, as que aterrorizam, as que influem audácia nos ouvintes e, enfim, as que envenenam e enfermam a alma, por maligna virtude da persuasão.

56. Plut. *De glor. Athen.* V 348 C (= Gorg. frg. 23 Diels-Kranz):

Floresceu a tragédia e adquiriu fama, porque foi admirável recitação e espetáculo para os homens de outrora, e porque, com seus mitos e seus casos (*τοῖς πάθεσιν*), ministrou, ao que diz Górgias, a ilusão (*ἀπάτην*), na qual, quem consegue iludir é mais justo [δικαιότερος: “melhor se conforma à realidade”, Untersteiner] do que quem o não consegue, e quem se deixa iludir, mais sábio do que quem não se deixa iludir. Com efeito, mais justo é aquele, porque, após haver prometido [a ilusão], cumpriu [a promessa]; e mais sábio este, pois se deixa vencer pelo encanto das palavras quem não seja destituído de sensibilidade.

57. Polyb. II 56, 11:

[mister da tragédia é], mediante os mais persuasivos discursos, assombrar e mover a alma dos ouvintes o quanto possível, por isso que, através deles, o verosímil, ainda que falso, é que predomina por meio da ilusão ( $\delta\pi\delta\tau\eta\nu$ ) do espectáculo.

58. Aristoph. *Ran.* 909:

[Eurípides:] “Mostrarei como este (i.é., Ésquilo) era um charlatão e um embusteiro, com que [artifícios] iludia ( $\delta\xi\eta\pi\delta\tau\alpha$ ) os espectadores — loucos, educados na escola de Frínico ....

59. Aristoph. *Ran.* 1021:

[Ésquilo:] “[exibi] um drama cheio de Ares.”

[Dioniso:] “Qual?”

[Ésquilo:] “Sete contra Tebas: todos os que assistiram, arderam em fúria destruidora.”

Plut. *quaest. conv.* VII 10, 2 pág. 715 E:

...como Górgias disse, um dos dramas dele (i.é., de Ésquilo) é “cheio de Ares”: *Sete contra Tebas*...

60. Aristoph. *Ran.* 860-62:

[Eurípides:] “Estou pronto e não recuarei;/ Estou pronto a morder, a ser mordido, primeiro, se a esse [Ésquilo] lhe apraz./Quanto a versos e a cânticos, [quanto] aos nervos da tragédia.

61. Plat. *Phaidr.*, pág. 268 D:

E esses (*Sófocles* e *Eurípides*) também ririam, se alguém lhes dissesse que a tragédia é algo que não a mesma composição ( $\sigma\acute{\nu}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ ) de tais coisas (i.é., “grandes discursos sobre assuntos de somenos, e pequenos, sobre matérias importantes .... discursos lamentosos ou, ao contrário, aterrorizantes e ameaçadores”, pág. 268 C), aquela que convém, quer, no que respeita a conexões recíprocas, quer à relação de todas elas com o conjunto.

## 2. PLATÃO

### A) “THEIA MOIRA”

#### 62. Plat. *Phaidr.* 245 A:

Terceira [espécie de] possessão e delírio é o que provém das Musas; e se arrebata uma alma terna e casta, logo a desperta e transporta de furos báquicos, que se expressam em odes e toda a casta de poesia, adorna mil proezas dos Antigos, e assim vai educando a posterioridade. Poeta frustado é aquele que, sem o delírio das Musas, às portas da poesia chegou, persuadido de que só a arte dele fará um poeta; e poesia eclipsada pela dos poetas delirantes é a de todo o homem ajuizado.

#### 63. Plat. *Ion* 533 D ss.:

[*Sócrates a Íon:*] Em ti, o [dom] de bem falar acerca de Homero é, não uma arte, como há pouco dizia, mas uma força divina, que te move como aquela pedra que Eurípides denominou de “magnética”, e outros de “[pedra] de Heracleia”. Aquela pedra, não só atrai os mesmos anéis de ferro, mas também lhes influi a própria virtude de pedra, isto é, o poder de atrair outros anéis, de tal modo que, por vezes, se forma uma longuíssima cadeia de anéis suspensos uns aos outros. Assim também a Musa o faz àqueles que inspira: por meio destes inspirados, outros se entusiasmam, formando uma corrente. Pois, entre todos os poetas épicos, os bons, não por arte, mas por inspiração — porque possessos da divindade —, é que recitam tão belos poemas. E assim também os bons poetas líricos: tal como os indivíduos possuídos de delírio coribântico dançam, alheados da própria razão, assim também os poetas líricos, da razão alheados, compõem seus belos cânticos. Mal pisam os caminhos da harmonia e do ritmo, logo arrebatados pelo delírio báquico, quais bacantes haurindo dos rios de mel e de leite — possuídos, sim, mas desvairados —, o mesmo fazem as almas de poetas: eles próprios o dizem... e, na verdade o dizem: coisa ligeira, o poeta, alada e sagrada; nada é capaz de criar, antes de possuído pela divindade, e que, fora de si, se alheia da própria razão. Enquanto disponha desta faculdade, todo o homem é incapaz de fazer obra poética ou de proferir oráculos. Por conseguinte, não sendo por força da arte que fazem a poesia e dizem tão belas coisas sobre os assuntos que versam .... mas por dom divino (*θελη μολπα*), cada um só poderá bem compor no género, para o qual a Musa o impele...

#### 64. Plat. *Phaidr.* 244 A:

Dizer, simplesmente, que o delírio (*μανία*) é um mal seria apenas um belo dito. A verdade é que, entre todos os nossos bens, os maiores são aqueles que nos advêm de algum delírio, dávida certa da divindade.

## B) MÍMESIS

65. Plat. *Legg.* IV 719 C:

Quando o poeta está sentado no trípodo da Musa, já não é senhor do seu juízo: a modo de uma fonte deixa livremente correr o que lhe aflui, e como sua arte é imitação, quando as personagens que ele compõe têm contrários sentimentos, vê-se forçado a contradizer-se a si mesmo, ignorando de que lado se encontra a verdade, entre as palavras que elas proferem.

66. Plat. *Gorg.* 502 B:

[Sócrates:] Vê bem: essa veneranda e maravilhosa poesia trágica, que procura ela? Que seriíssima finalidade se esforça por obter? Será, ao que se me afigura, somente o prazer dos espectadores, ou, se uma coisa que lhes seja doce e grata, porém má, a diligenciará calar, ou, se outra, sendo desagradável mas útil, fará por dizê-la e cantá-la, apraza ou não apraza aos ouvintes? Qual é, ao que te parece, o modo como procede a poesia trágica?

[Cálicles] Evidente, ó Sócrates, que [esta poesia] tende mais ao prazer e ao agrado dos espectadores.

67. Plat. *Rep.* X 595 B:

A vós, posso dizer-vos — pois decerto não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e a todos os demais que praticam a poesia mimética — que a mim me parece que todos [esses poemas] corrompem a inteligência de quem os escuta, se [os ouvintes] não possuírem o antídoto, quero dizer, o conhecimento daquilo que [na verdade] se dá o caso de serem.

68. Plat. *Rep.* 392 A, 392 D, 394 B-C:

[392 A] Acabamos de dizer de que modo nos cumpre falar acerca dos deuses, demónios, heróis e daqueles que habitam o Hades... [392 D] Tudo o que contam mitólogos e poetas não será narrativa de eventos passados, presentes ou futuros? .... Pois bem, e quanto à narrativa que fazem, não é esta simples, ou imitativa, ou uma e outra simultaneamente? .... [394 B-C] .... da poesia e da mitologia [há um género] — a tragédia e a comédia, como tu dizes — que é completamente imitativo; outro que consiste na narrativa do próprio poeta — achá-lo-ias, sobretudo, nos ditirambos; enfim, há um terceiro que, sendo a mistura daqueles dois, o encontras nas epopeias e nas outras diversas [espécies de poesia]...

69. Plat. *Rep.* X 597 E:

Então, “imitador” chamas tu àquele que produz uma obra, três graus afastada da natureza? — Precisamente. — É o que, nesse caso, vem a ser o poeta trágico, visto que é imitador...

70. Plat. *Rep.* X 603 C:

...como dizemos, a [poesia] mimética imita agentes ( $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\tau\omega\nu\tau\alpha\varsigma$ ) [empenhados] em acções, forçadas ou espontâneas; e do agir [consequentemente resulta] que os [agentes] se creiam felizes ou infelizes, e, conforme o caso, rendidos à dor ou à alegria. Que mais há nela, a não ser isso? — Nada.

71. Plat. *Rep.* X 604 E:

Ora, a parte irascível [da alma] é que se presta à imitação múltipla e variada; e não é fácil imitar o carácter prudente e calmo, quase sempre igual a si mesmo, nem, quando se imite, será fácil concebê-lo — sobretudo pela multidão em festa e por toda a casta de pessoas reunidas no teatro —, estranhas que lhes são as paixões, das quais lhes seria oferecida a imitação .... É claro que nem o poeta mimético se inclina para [a imitação d'esta parte [racional] da alma, nem a sabedoria sua é apta a satisfazê-la, caso pretenda reunir os sufrágios da multidão; e para o carácter irascível se inclinará, que é bom de imitar ... Portanto, justos motivos temos nós, para o atacar e confrontar com o pintor: com este o poeta se assemelha, em que faz obra de menos preço, em confronto com a verdade, e ainda mais, pelas relações que mantém com aquela parte da alma, e não com a melhor. Assim, já por este justo motivo, o não receberíamos numa cidade que há de ser governada por boas leis .... visto que desperta, nutre e fortalece essa parte [irascível] da alma, e arruina a inteligência...

## X. ARISTÓTELES: O DIÁLOGO ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΩΝ

### A. TESTEMUNHOS

72. Arist. *Poet.* 1454 b 15-18:

A tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concernentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia .... De tal assunto, porém, bastante tratei nos escritos publicados.

73. Vita Arist. Marciana, pág. 427, 3-7 (Rose):

Ora, enquanto ainda era jovem, [Aristóteles] professou a educação liberal, como se mostra pelas *Questões Homéricas* ('Ομηρικὰ ζητήματα), que escreveu, a *Edição da Ilíada* ('Ιλιάδος ἔκδοσις), que dedicou a Alexandre, e o diálogo *Acerca dos Poetas*, os tratados *Acerca da Poética* e as *Artes Retóricas*...

74. Vita Arist. vulgo (ante ps. Ammon. *in Cat.*):

Ora Aristóteles, quando jovem, professou a educação liberal, como se mostra por suas obras sobre a poética e os poetas, assim como os Problemas Homéricos e as Artes Retóricas.

75. Dio Chr. *Orat.* 53.1:

E mesmo o próprio Aristóteles, no qual, dizem, a crítica e a gramática tiveram início, em muitos diálogos pormenorizadamente discorre acerca do poeta, as mais das vezes admirando-o e louvando-o.

## B. FRAGMENTOS

76. [1] Diog. Laert. VIII 2, 57-58:

... no [diálogo] acerca dos poetas, [Aristóteles] diz que Empédocles possui veia homérica ('Ομηρικός... [έλναι]), pois tem elocução poderosa, é [grande] nas metáforas e no uso de todas as outras construções poéticas. E mesmo, [diz o Filósofo] que tendo ele (Empédocles) escrito outras poesias, como a Passagem de Xerxes [sobre o Helesponto] e um pró-émio a Apolo, uma irmã (ou uma filha, segundo Herônimo) os queimou depois. O hino, [destruiu-o] involuntariamente; mas a [poesia sobre a Guerra] Pérsica, porque estava incompleta. De modo geral, diz [Aristóteles] que [Empédocles] também escreveu tragédias e [tratados] políticos.

77. [2] Diog. Laert. VIII 2, 51-52:

Ao que diz Hipóboto, Empédocles era filho de Méton, [que por sua vez o era] de [outro] Empédocles, e nasceu em Agrigento .... Em seu livro *Vencedores Olímpicos*, valendo-se do testemunho de Aristóteles, Erastóstenes aduz que o pai de Méton saiu vencedor da 17.<sup>a</sup> Olimpíada (496 a. C.). Em sua *Cronologia*, diz-nos o gramático Apolodoro que [Empédocles] "era filho de Méton e viajou para Túrios, como Glauco o afirma, logo que fundada foi a cidade". E acrescenta: "aqueles que contam que, tendo ele sido exilado da pátria, se dirigiu a Siracusa e com eles (i. é., os Siracusanos) combateu contra os Atenienses, me parecem,

quanto a mim, completamente enganados — que, [nesse tempo], ou já [Empédocles] não vivia, ou então se encontrava em idade tão avançada que [a história] não parece [crível]. Pois Aristóteles e, demais, Heraclides, [ambos] referem ter ele falecido aos sessenta anos de idade. Aquele [Empédocles] que venceu na 71.<sup>a</sup> Olimpíada “era avô deste e seu homônimo”: com isso, Apolodoro [na mesma passagem] também indica a data.

78. *Ibid.* VIII 2, 74:

Quanto à idade, Aristóteles diverge; pois diz que [Empédocles] morreu com sessenta anos.

79. [3] *Diog. Laert.* III 48:

Dizem que foi Zenão de Eleia o primeiro que escreveu diálogos. Mas segundo Favorino, em seus *Memorabilia*, pretende Aristóteles, no diálogo *Dos Poetas*, que [o primeiro] foi Alexâmeno de Teo. Ao que parece, todavia, foi Platão quem levou à perfeição esta forma literária, pelo que justamente mereceria o primeiro lugar, quer pela invenção [do género], quer pela beleza [que lhe conferiu].

80. *Athen.* XI 505 B-C:

[Mas .... Platão] percorre [todos os graus do] encômio a Ménon —[Platão] que, em geral, vituperava todos os demais: que, na *República*, bania Homero e a poesia imitativa [da sua cidade], ao passo que ele próprio compunha diálogos miméticos, nem sequer tendo inventado o género. Com efeito, antes dele, [já] Alexâmeno de Teo inventara este género [de literatura] — como o atestam Nícias de Niceia e Sótion. E Aristóteles em seu [diálogo] *Dos Poetas* escreve assim: “Portanto, não podemos negar que mesmo os chamados ‘mimos’ de Sófron, que não foram compostos em verso, sejam diálogos, ou que os diálogos de Alexâmeno de Teo, os primeiros diálogos socráticos que se escreveram, sejam imitações”; e assim, o sapientíssimo Aristóteles expressamente declara que Alexâmeno escreveu diálogos antes de Platão.

81. [4] *Diog. Laert.* III 37:

Aristóteles observa que o estilo dele (Platão) é intermediário entre [o da] poesia e [o da] prosa.

82. [5] *Procl. in Remp.* (ed. Kroll)

I, 42,2: Primeiro, importa falar e inquirir da causa por via da qual Platão não admite a poesia...

—, 10: Em segundo lugar, por qual motivo [Platão] não admite principalmente a tragédia e a comédia, que servem para purificar as paixões, posto que estas, nem é possível eliminá-las completamente, nem satisfazê-las sem condições, e, por conseguinte, precisam de algum oportunidade movimento [da alma], a fim de que, uma vez satisfeitas nas audições daqueles [géneros poéticos], nos deixem imperturbados para o resto do tempo.

— 49,13: [Resposta] à segunda [objecção platónica] era esta: absurdo expulsar a tragédia e a comédia, pois com elas se pode satisfazer moderadamente as paixões e, uma vez satisfeitas, dispô-las a[os fins da] educação, se as sanarmos do que contêm de mórbido. Ora, não faltam recursos [contra a objecção platónica] quer em Aristóteles, quer nos que contraditam os diálogos de Platão, em defesa destes [géneros poéticos]. Segundo tais precedentes, assim nós também resolveremos a questão...

— 50,17: Que o homem político também deve procurar alívio destas paixões, também nós o diremos. Não, todavia, de modo a acrescer e intensificar o gosto por elas; mas, sim, de modo a refreá-las e a dirigir-lhes moderadamente os impulsos. Pois aquelas poesias, que, na provocação de tais paixões, além da variedade, têm a desmedida, bem longe estão de servir para a purificação. Com efeito, as purificações consistem, não em excessos, mas em actos moderados e contidos, que pouca semelhança têm com aqueles [afectos], dos quais elas são purificações.

### 83. Iambl. *De myst.* I 11 (Partey):

As tendências das paixões humanas, que há em nós, quando são reprimidas, mais fortemente se implantam; mas se as levarem a uma breve e comedida actualização, elas nos proporcionam um prazer moderado e se satisfazem; e, assim, vêm a ser purificadas e cessam por via de persuasão, não pela violência. Eis por que, na comédia e na tragédia, contemplando as paixões alheias, acalmamos as nossas próprias paixões, e as moderamos e purificamos....

### 84. *Ibid.* III 9:

...de maneira nenhuma se deverá chamar a isso (i.e., despertar-se para o entusiasmo e acalmar-se do mesmo entusiasmo) evacuação, purgação ou cura, pois [esse estado] não se desenvolve em nós por efeito de doença, enfartamento ou secreção; a sua origem é divina...

### 85. [6] Macrobius. *Saturn.* V 18, 16:

Que, por outro lado, os Etólios tivessem o costume de ir para a guerra com um só pé calçado, é o que mostra o ilustre poeta trágico Eurípides,

em sua tragédia intitulada *Meleagro*, [na cena] em que um mensageiro descreve como vestidos se acham os chefes que se reuniram para a captura do javali .... e vou revelar-vos um facto pouco conhecido: censurando Eurípides por sua ignorância acerca deste ponto, pretende Aristóteles que, entre os Etólios, não o pé esquerdo, mas o direito, é que andava descalço. E para vos dar, não uma simples confirmação, mas uma prova citarei as próprias palavras que Aristóteles escreveu no segundo livro do *De Poetis*, falando de Eurípides: "Pretende que os filhos de Téstio andavam com o pé esquerdo descalço. Com efeito, diz [o poeta]: 'tinham eles o pé esquerdo descalço, e o outro preso em sandálias, para moverem a perna livremente'. Ora, o costume dos Etólios é exactamente o contrário: calçam o pé esquerdo e mantêm descalço o direito. Creio, efectivamente, que o preciso é dar liberdade ao pé que se move, e não ao que permanece firme."

86. [7] Diog. Laert. II 5, 46:

[Pretenderam] rivalizar com ele (sc. Sócrates) — ao que diz Aristóteles no terceiro livro *Da Poética* — um tal Antíloco de Lemno e o adivinho Anfífonte, como outrora Cílon de Crotona fora o rival de Pitágoras. Assim, também, com Homero rivalizou Siagro, em vida do poeta, e Xenófanes de Colofón, após a sua morte. E com Hesíodo vivo, Cécrops; e morto, o mesmo Xenófanes. Com Píndaro, Anfímenes de Cós; com Tales, Ferécides; com Bias, Sálaro de Priene; com Pítaco, Antiménides e Alceu; com Anaxágoras, Sosíbio; e com Simónides, Timócreon.

87. [8] *Vit. Hom.*, do Pseudo-Plutarco, cap. 3:

No terceiro livro *Da Poética*, diz Aristóteles que na ilha de Io, por ocasião em que Neleu, filho de Codro, fundava a colónia Jónica, certa moça da região concebeu de um demónio, daqueles que fazem parte do coro das musas; e, sentindo vergonha pelo que acontecia por causa da grossura do ventre, foi refugiar-se numa terra chamada Egina. Deu-se o caso de ali desembarcarem uns piratas, que se apoderaram da moça e a levaram para Esmirna, então sob o poder da Lídia, e, para agradarem ao rei, que se chamava Méon e era amigo dos Lídios, lha ofertaram. Dela, porém, o rei se enamorou, por sua beleza. Um dia, quando passava junto do Rio Meleto, a jovem, oprimida pelas dores, deu à luz Homero [mesmo ali] à beira do rio. Méon recebeu o menino e criou-o, como se seu filho fosse, uma vez que Crítéis — [assim se chamava a ninfa (cf. Vita IV, ap. Allen, *op. cit.* pág. 245)] — veio a falecer depois do parto. E não muito tempo decorrido, ele próprio morreu. Continuamente importunados pelos Eólios, resolveram os Lídios abandonar Esmirna; e como os chefes perguntassem quem queria deixar a cidade, Homero, que [então] ainda era criança, declarou *estar de acordo*

(δμητῖν) com eles. Por isso, em lugar de Melesígeno [“nascido no Meleto”], passou a chamar-se *Homero*...

88. A. Gell. III 11, 7:

Aristoteles tradidit ex insula Io natum (sc. Homerum).

## XI. ARISTÓTELES: A CATARSE.

89. Arist. *Polit.* VIII 7, págs. 1342 a 4 e segs.:

Pois a paixão que fortemente se apodera de algumas almas [já] em todas existe, [só] diferindo pela intensidade; por exemplo, a piedade e o terror, ou ainda, o entusiasmo. Com efeito, alguns [indivíduos] são particularmente predispostos a este movimento [da alma]; mas, [por efeito] dos cânticos sagrados, quando se servem daqueles que são aptos a produzir na alma a exaltação religiosa (*ὅταν χρήσωνται τοῖς ἔξοργιάζοντι τὴν ψυχὴν μέλεσι*), vemo-los pacificados, como se tivessem sido sanados e purificados. Ao mesmo tratamento (*τοῦτο .... πάσχειν*) se devem submeter as pessoas, em que se manifesta a piedade e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste [temperamento]; assim se produzirá em todos uma espécie de purificação (*τινα καθαρούν*) e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo; as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente.

90. Procl. *In Remp.*, págs. 42, 10 ss. (v. *supra*, n.º 82).

91. Iambl. *De mysteriis*, I 11 (v. *supra*, n.º 83).

92. August. *Confessiones*, III 2:

Rapiebant me spectacula theatra plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. Quid est quod homo vult dolere luctuosa et tragica, quae tamen pati ex eis dolorem spectator, et dolor ipse est voluptas eius. Quid est nisi miserabilis insania? Nam eo magis eis moverunt quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor sed tantum ad dolendum invitatur, et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidiens et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens. Lacrimae ergo amantur et dolores. Certe omnis homo gaudere vult. An cum miserum esse neminem libeat, libet

tamen esse misericordem, quod quia non sine dolore est, hac una causa amantur dolores? Et hoc de illa vena amicitiae est. Sed quo vadit? Quo fluit? Ut quid decurrit in torrentem picis bullientis, aestus inmanes tae-trarum libidinum, in quos ipsa mutatur et vertitur per nutum proprium de caelesti serenitate detorta atque deiecta? Repudietur ergo misericordia? Nequaquam: ergo amentur dolores aliquando...



## ANOTAÇÕES

I (n.os 1-5) — Cf. Pickard-Cambridge, *Dithyramb...* págs. 123 e segs. Em todas estas passagens, a função do “*exárchοn*” parece ficar determinada como sendo a do “solista, que entoa um coral”, quer dizer, que dá início, com o seu próprio canto, ao canto de um coro. É certo que o “*exárchοn*” não se confunde necessariamente com o *corifeu*, pois “ainda que estreitamente ligado ao seu coro e unido com ele em um canto único, não era necessariamente da mesma natureza ou, até, do mesmo sexo” (*op. cit.* pág. 123); em todo o caso, a função do “*exárchοn*” está mais próxima da do corifeu, que da do próprio poeta, como, efectivamente, se pretendeu, desde Bywater (seguem-no, por exemplo Del Grande e Else), que, no caso, se referia a Arquíloco (v. *supra* II n.º 6). Note-se que, nestes testemunhos — como naqueles que se referem às inovações de Aríon e Téspis, — se nada depõe a favor, também nada depõe contra a hipótese de uma (gradual ou brusca) transformação do “*exárchοn*” (ou do corifeu) em “*hypokrités*”, isto é, no *primeiro actor* (cf. Ziegler, *Tragödie*, cols. 1907-9).

II (n.os 6-13) — Em todo este referencial — que não seria difícil ampliar consideravelmente, pelo menos no que tange à relação do ditirambo com Dioniso —, há que observar, primeiro, a unanimidade quanto à atribuição desta espécie de lírica coródica a Dioniso, e, por conseguinte, que na mesma relação se fundamentam as bizarras etimologias que os Antigos inventaram para a palavra “ditirambo”. Em segundo lugar, note-se que os primórdios da exibição destes corais em Corinto, ligados ao nome de Aríon (ou de Laso), situam o ditirambo naquela linha de desenvolvimento que termina na tragédia *dórica* (cf. III). Por consequência, Aristóteles (ou algum peripatético contemporâneo, talvez o *dório* Dicearco), dando crédito à tradição, ou a uma teoria acerca da origem *dórica* da tragédia (*Poet.* 48 a 29), seria naturalmente levado a fixá-la em um “improviso dos solistas do ditirambo” (*ibid.*, 49 a 9). — No quadro descrito pela *Crestomatia* de Proclo (n.º 7, § 48), não concorda a afirmação de que o ditirambo usa “palavras simples”, quer com a de Aristóteles, que diz lhe convirem as “palavras duplas” (*Poet.* 59 a 9), quer com o texto dos conhecimentos exemplares dessa lírica. O único que parece ilustrar a doutrina de Proclo é o “*Canto das Mulheres da Élida*”

(n.º 14), talvez o mais antigo ditirambo de que haja notícia (Harrisson, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, pág. 437, citada por Untersteiner, *Origini...* pág. 61, n.º 4). No sentido contrário depõe, por exemplo, o “hyporchema” de Pratinas (n.º 34, VII), ao qual não há motivo para recusar o nome de “ditirambo”, não obstante o testemunho de Ateneu (v. anotações a essa referência) e, como se disse, mais alguns exemplos conhecidos. A contradição entre Proclo e todos os outros escritores que na Antiguidade se referem ao estilo “ditirâmbico” (v. referência em Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*, II, pág. 154) resolver-se-ia, se pensarmos que o gramático “fala do ditirambo em geral e, mais especialmente, parece, do ditirambo anterior às inovações de Laso. Numa época em que ele não era senão um hino cantado e dançado em honra de Dioniso por um coro circular, numa época em que ele estava mais perto das suas origens rústicas e báquicas” (*ibid.*, pág. 155). No mesmo sentido se pronuncia Edmonds (*Lyra Graeca*, III 677): “Here Proclus authority clearly was speaking, if not of the Dithyramb before Melanippides and of the Nome before Phrynis, at any rate of both before the worst results of their innovations had worked themselves out.” — Seja como for, o certo é que, admitindo como “teoria” ou “história”, a origem ditirâmbica da tragédia, referida por Aristóteles, o ditirambo originário não podia ser o ditirambo *dramático* dos séculos V e IV, tal como o conhecemos pela obra de Simónides, Baquílides e Timóteo. Basta citar alguns nomes de ditirambos atribuídos a estes poetas, para verificar que o desenvolvimento do género lírico correra no mesmo sentido em que se desenvolvia o género dramático, possivelmente por influência directa deste sobre aquele (pelo menos, no que respeita a argumentos heróicos):

de Simónides: MEMNON, EUROPE;

de Baquílides: ANTHENORIDAI (= HELENES APAITESIS), EITHEOI (= THESEUS), THESEUS, IO, IDAS, KASSANDRA, LAOKOON, PELOPS, TYDEUS, PHILOKTETES;

de Timóteo: AIAS EMMANES, ELPENOR, NAUPLIOS, SEMELES ODIS, SKYLLA.

Em todo o caso, e ao contrário do que acontece com a tragédia, dir-se-ia que em sua fase mais primitiva o conteúdo e a forma do ditirambo melhor se adaptam ao culto de Dioniso. Neste sentido deporia, por exemplo, o testemunho de Ésquilo, citado por Plutarco (n.º 13), e o de Píndaro na XIII Ode Olímpica (n.º 11). Para discussão completa deste difícil problema, v. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, págs. 5-82. Finalmente, se à verdade corresponde o testemunho do escoliasta de Ésquines (n.º 12), isto é, se, efectivamente, “ditirambo” e “coro cílico”

alguma vez (antes de Aristóteles ou durante a vida do filósofo) foram sinónimos, a tese da “origem ditirâmbica” redundaria em simplesmente haver apontado para a origem da tragédia no lirismo coródico, em geral, e não, especialmente, no ditirambo.

III (n.º 16-20) — Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, págs. 131-35; Lesky, *Tragische Dichtung*, págs. 29 e segs; Ziegler, *art.º cit.*, cols. 1909 e segs. — As notícias de Heródoto (n.º 16), do *Suda* (n.º 17), de Proclo (n.º 18), do escoliasta de Aristófanes (n.º 19) e do comentador de Hermógenes (n.º 20) referem-se, evidentemente, a uma inovação pessoal de um poeta que transformou o ditirambo popular e primitivo em determinada forma artística. Antes de fixar a nossa atenção sobre este particular, examinemos os testemunhos pelo lado da tradição. Aqui, pisamos solo mais firme que o circunscrito na secção anterior, isto é, o da natureza do próprio género poético. João Diácono refere, como primeira autoridade, uma *Elegia* de Sólon; Proclo apresenta o testemunho de Aristóteles; e o escoliasta de Aristófanes, os de Dicearco e Helânico. É possível que as notícias de Heródoto e João Diácono sejam complementares, queremos dizer, que a fonte de Heródoto seja a perdida elegia de Sólon, mencionada pelo comentador de Hermógenes. Por outro lado — sendo a hipótese tão pouco demonstrável, como refutável —, numa passagem do diálogo *De Poetis*, à qual Proclo (ou a sua fonte) se refere, é que o escoliasta de Aristófanes, por via indirecta, talvez haja colhido os nomes de Helânico e Dicearco, que garantiam a veracidade da atribuição das mencionadas inovações a Arion de Metimna, não sendo de excluir a possibilidade de, no mesmo texto do Estagirita, confluirem as duas correntes tradicionais. — O *Suda* fala da “introdução de sátiros”, e Proclo, na “introdução de um coro cílico”. É tentador fundir as duas notícias; Arion teria instituído um “coro cílico”, cujos componentes eram coreutas revestidos dos atributos caprinos do sátiro (cf. VI). É neste sentido (de aceitar ou recusar a identidade “*sátyros*”=“*trágos*”) que se tem encaminhado a crítica, discutindo as expressões “*dramas da tragédia*” em João Diácono (n.º 20), e “*estilo trágico*”, no *Suda* (n.º 17). Efectivamente, se o comentador de Hermógenes (ou a sua fonte) leu “drama da tragédia” no próprio texto de Sólon, é evidente que “*tragédia*” não se pode referir ao género dramático cuja invenção se situa no reinado de Pisístrato. E o mesmo se diga, quanto ao “estilo trágico” (*τραγικὸς τρόπος*), na fonte do lexicógrafo, e, de certo modo, no que respeita aos “coros trágicos” (*τραγικοὶ χόροι*), em Heródoto V 67. Restaria, portanto, entender, nessas expressões, o “trágico” em sentido etimológico (cf., a seguir, IV). — A maior dificuldade, como bem observa A. Lesky (pág. 31), reside no “*falando em verso*” (*Έμετρα λέγοντες*) do *Suda*: “falar” seria, quando muito, atribuição do “*exárchon*” (e, para chegar a este ponto, seria necessário — o que não é provável nem refutável — que a inovação de Arion, no Peloponeso, coincidisse com a

de Téspis, na Ática, cf. VIII), não a dos coreutas. Única escapatória consistiria em supor que os “versos” se referem à introdução de *temas épicos* nos coros cílicos, o que, aliás, iniciaria o processo que vemos plenamente desenvolvido no ditirambo “clássico” (cf. II). Em todo o caso parece certo que todos estes informes acerca das inovações de Arion se enquadraram perfeitamente na versão (histórica ou hipotética) das origens dóricas da tragédia, e não nos surpreende, por conseguinte, que alguns dos seus primeiros testemunhos ascendam a Dicearco e, por via de Dicearco, tenham encontrado um eco favorável na *Poética* (e no *De Poetis*) de Aristóteles.

IV (n.<sup>os</sup> 21-26) — Nas antigas etimologias da palavra “tragédia”, encontramos entretecidos dois temas: o que se denominou de “tópos peripatético”, principalmente representado por uma parte da notícia do *Etymologicum Magnum* (n.<sup>o</sup> 22, III), e o “tópos alexandrino” (Pohlenz, *Tragödie*, II 7, e *Satyrspiel...* cf. *Bibliogr.*), que ascendia à fonte do *Marmor Parium* (v. VIII, n.<sup>o</sup> 52) e que teria sido propagado e propugnado por Eratóstenes, irrompendo, quase isolado, no referencial a Téspis (VIII). Os dois temas são estes: a) *Peripatético* (Aristóteles? Dicearco? Cameleonte?), propondo a identidade “sátyroi = trágoi” — por conseguinte, “tragoidia = canto de bodes” (canto de coreutas revestidos dos atributos caprinos do sátiro); b) *Alexandrino* (Eratóstenes?): “tragoidia = canto pelo bode” (canto em vista de obter, como prémio, um bode). Em a) claramente se revela a doutrina da origem dórica da tragédia; e em b) adivinha-se o propósito de reivindicar a mesma origem para a Ática (Icária) e, além disso, uma tese sobre a comum origem da tragédia e da comédia nos festivais rústicos, dedicados a Dioniso, por ocasião da vindima. Os testemunhos latinos chegam até nós, através de Varrão e Suetônio; os gregos, em parte, talvez, por intermédio de Proclo e da secção da sua *Crestomatia* dedicada aos géneros dramáticos (perdida) — pelo menos, parece assegurado que o escoliasta ou os escoliastas de Dionísio Trácio devem muitas das suas informações históricas ao manual de Proclo (v. Rostagni, *Aristotele e Aristotelismo...*, em *Scritti... I*, págs. 190 e segs.).

V (n.<sup>os</sup> 27-29) — V. Pickard-Cambridge, págs. 166 e segs.; Ziegler, cc. 1931-35. — A relação genética que se estabelece entre a tragédia e o culto de Dioniso, através dos testemunhos acerca do ditirambo, das inovações de Arion e das antigas etimologias de “tragédia”, vem mais explicitamente indicada (não sabemos se com o deliberado propósito de esclarecer o texto de Aristóteles [ 49 a 9] ou de preencher-lhe as lacunas) pelos comentaristas do provérbio ΟΥΔÈΝ PRÒS TÒΝ DIÓNYSON (nada que ver com [relativo a, para] Dioniso). A fonte mais antiga é Plutarco (*sympos. quaest.*, n.<sup>o</sup> 27). Exacto no que se refere a Epígenes, as explicações do paremiógrafo (n.<sup>o</sup> 28) e do lexicógrafo (n.<sup>o</sup> 29) coincidem e

podem ser consideradas como provindas da mesma origem, provavelmente aquela que o *Suda* menciona: o peripatético Cameleonte, em seu livro *Acerca de Téspis*. É claro, todavia, que o dicionarista bizantino cometeu um erro, cuja responsabilidade não poderíamos atribuir a Cameleonte ou a quem quer que, antes ou depois dele, muito bem sabia que o *drama satírico* (*τὸ σατυρικόν*), sendo inovação de Pratinas (cf. VII), não podia anteceder uma fase que já estaria ultrapassada pela obra de Téspis. Aqui, por conseguinte, o “*satyrikón*” tem de relacionar-se forçosamente com a tradição dórica, o que, aliás, vem indicado pela alusão do *Suda* a Epígenes de Sícion. Porém, a concordância entre estes dois textos (n.<sup>os</sup> 28 e 29) aponta para outra causa: a substituição dos “argumentos dionisíacos” pelos “argumentos heróicos” — “os poetas costumavam cantar a Dioniso” (28), “outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso” (29), “fugindo a este costume entraram de escrever Ájaxes e Centauros” (28), “passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos e fábulas, que nenhuma menção faziam de Dioniso” (29). Não há dúvida de que os nomes de tragédias com argumento “dionisíaco” se condensam, em nossas estatísticas, no tempo que medeia entre Téspis e Ésquilo (cf. DISTRIBUIÇÃO DOS ARGUMENTOS TRÁGICOS PELOS CICLOS MITOLÓGICOS TRADICIONAIS); mas, por outro lado, antes de Ésquilo, só há notícia (duvidosa!) do *Peneteu* de Téspis, a Quérilo, Frínico e Pratinas nenhuma se atribui, e as de Ésquilo, por numerosas que sejam, o seu número, todavia, não chega a atingir a décima parte da sua produção total (Ziegler 1931-32). Portanto, se quisermos manter confiança nestas explicações do provérbio, a mais lógica conclusão é esta: o trânsito de argumentos “dionisíacos” para argumentos “heróicos” já se realizara mesmo antes daquela fase decisiva, em que a tragédia teria surgido do ditirambo, isto é, do próprio desenvolvimento deste género lírico.

VI (n.<sup>os</sup> 30-32) — Cf. Pickard-Cambridge, págs. 169 e segs.; Ziegler, 1917 e segs.; Lesky, 23 e segs. — O mais intrincado de todos os problemas, e aquele cujas perspectivas de solução se nos afiguram mais longínquas, é, sem dúvida, o da estreita relação entre “*trágos*” e “*sátyros*”, que antigas e modernas interpretações do texto aristotélico parecem exigir. Neste ponto confluem os dados arqueológicos com os dados filológicos; mas, dir-se-ia que, na confluência, mais turva e impenetrável se torna a corrente da tradição. Do lado da arqueologia, crê-se saber que sátiros com atributos caprinos só emergem na época helenística; antes, o que há, no Peloponeso, é Pã e o seu séquito de *πᾶνες* que emprestarão seu aspecto aos sátiros helenísticos, e, na Ática, os silenos, com atributos *equinos*. Por conseguinte, sob o ponto de vista arqueológico, o problema só teria solução favorável ao “*tópos*” peripatético, se admitissemos como hipótese auxiliar que, ao transportar-se para Atenas a tragédia dórica, já no Peloponeso se designavam os sátiros como “*trágοι*”. A outra via

solucionante passa pela análise crítica destas três passagens de dramas satíricos, com vista a demonstrar que, nesses dramas, os coreutas eram propriamente designados como *bodes* ("trágoi"). Que a primeira nada prova, é o que facilmente se depreende da simples reflexão sobre o facto de que os sátiros-coreutas são pastores, vestidos de peles; a segunda não é mais demonstrativa, pois se trata de uma comparação, e esta não seria possível se, efectivamente, os coreutas se apresentassem como "trágoi"; quanto à terceira, ainda essa se pode entender como comparação, aproximadamente nos seguintes termos: "tu, com a tua barba e a tua lascívia, és um autêntico bode!" (Lesky, pág. 25). Contudo, a posição "conservadora" de Ziegler (que coincide com a de Wilamowitz) merece atenta reflexão. Eis-la no original, que depois traduziremos: "Nut ein vollständiges Satyrspiel besitzen wir, grössere Teile eines zweiten und wenige Fragmente ausserdem, und nicht weniger als dreimal wird in diesen kaum 1000 Versen von der bockartigen Erscheinung und dem bockartigen Wesen der Satyrn gesprochen, wird dabei doch nichts anders von ihnen gesagt, als was die Monumente sagen: dass sie Bocksbärte haben, Bocksfellsschürze tragen uns sich wie kindische, mutwillige, freche und geile Böcke benehmen ungeschadet der ihnen gleichzeitig eigenen Pferdenatur, die sich auf den Denkmälern des 5. Jhdts ja aber eigentlich auf den Schwanz beschränkt ... Und merkwürdig bleibt doch, dass neben den drei Stellen der 1000 Satyrspielverse, die von den bockartigen Wesen der Satyrn sprechen, nicht eine einzige steht, die auch nur von ferne auf ihre Pferdenatur hindeutete." (c. 1922) — "Só possuímos um drama satírico completo, grandes partes de um segundo e além destas, alguns fragmentos, e nada menos que três vezes se fala, nesses escassos 1000 versos, no caprino aspecto e na caprina natureza dos sátiros. Demais, outra coisa se não diz dos sátiros, senão aquilo mesmo que os monumentos nos dizem: que têm barba de bode, trazem os quadris cobertos com pêlo de bode e se comportam como bodes acriançados, ladinhas, insolentes e lascivos, não obstante a natureza equina que ao mesmo tempo lhes convém, mas que se limita aos monumentos do século V, e até mesmo se restringe só à representação da cauda .... E, no entanto, permanece o facto notável de, ao lado das três passagens que mencionam a natureza caprina dos sátiros, nem uma única existir, que, nem de longe, aponte para a sua natureza equina."

VII (n.<sup>o</sup> 33-34) — Cf. Pickard-Cambridge, págs. 28 e segs., Ziegler, 1936-39; Lesky, 21 e 48-49; especialmente, M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius* (cf. *Bibliografia*). — O "hyporcheme" citado por Ateneu é na verdade um ditirambo (Wilamowitz), que faria parte do párodo de um drama satírico e, portanto (como também pelo vocabulário dos versos iniciais, por exemplo: *πατάγειν*), era cantado por um coro de sátiros. Este coro supõe-se (cf. Ziegler, 1938) que viria expulsar da orquestra outro coro; este, um coro trágico que acabava de figurar em

um drama do mesmo autor. — Efectivamente, como bem observa Ziegler, em todos aqueles versos ressoa (“klingt aus jeder Zeile”) a convicção de que o acto, longe de ser uma novidade, pretende apresentar-se como retorno a uma situação anterior. Naturalmente que não é preciso chegar ao extremo de pensar que, sendo verdadeira a informação do *Suda* (“*Pratinas* .... foi o primeiro que escreveu dramas satíricos”), seria necessariamente falsa a de Aristóteles, segundo a qual a tragédia teria passado por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural (Ziegler, 1936). Basta admitir que a ideia de Aristóteles podia ser expressa, por exemplo, nos seguintes termos: “em seus inícios, a tragédia, por tais aspectos, mais se assemelhava ao drama satírico, que aos dramas trágicos que actualmente se exibem nos nossos teatros” (v. Untersteiner, *Origini...* pág. 283). Else (coment. a 49 a 9) pretende que em Aristóteles a ideia da origem satírica teria surgido precisamente da observação da rudeza que caracterizava o coro dos dramas satíricos.

VIII (n.<sup>os</sup> 52-54) — Como dissemos (IV), já na Antiguidade corriam duas tradições acerca da origem da tragédia: uma, de fonte peripatética, que parecia optar pela tese dórica e parece responsável pela propagação da referência à obra de Aríon, das interpretações do provérbio ΟΥΔÈΝ ΠΡÒΣ ΤÒΝ ΔIÓNYSON e da mais razoável etimologia de “tragédia” (IV 21, III); e outra, de fonte alexandrina, em que, possivelmente, se repercutiam os brios patrióticos dos Atenienses, reivindicando a honra de ter inventado o drama artístico (tragédia e comédia). É esta tradição a que se nos depara triunfante nas referências a Téspis. — Observem-se, especialmente, os seguintes pontos: 1) Há certa analogia entre as “obras” de Aríon e de Téspis; 2) embora Aríon preceda Téspis, um e outro defrontam a mesma ambiência política — Aríon na corte de Periandro em Corinto, Téspis na corte de Pisístrato em Atenas, ambos sob o governo de tiranos que se empenhavam em satisfazer reivindicações populares, e, entre estas, abrir de par em par as portas da cidade aos cultos rurais, talvez autóctones e pré-helénicos, de Dioniso; 3) Aristóteles referia-se a Téspis (n.<sup>o</sup> 48) em uma das suas obras perdidas (*Dos Poetas?*), mas não o menciona na *Poética*; aqui, o lugar de Téspis só poderá ser entre Ésquilo e os primeiros “improvisadores-solistas” do ditirambo, e, naturalmente, teria sido ele o primeiro “*exáρχον-hypokrítēs*”, visto que Aristóteles não nos diz quem inventou o primeiro actor. 4) A maioria das referências que contêm o nome de Téspis são extremamente vagas quanto a nomes e factos antecedentes — excepto duas: Plut. *Solon*, 29 (n.<sup>o</sup> 49), que menciona Aríon, e o *Suda* (n.<sup>o</sup> 51) que alude a Epígenes de Sícion. Queria isto dizer que, não havendo dúvidas, não sendo sequer sujeita a discussão a prioridade da Ática no que se referia ao desenvolvimento artístico da tragédia, os brios patrióticos de outras cidades se empenharam, então, em exumar de suas próprias tradições alguns vestígios de estágios primordiais da poesia dramática. Corinto

tinha Arion; Sícion, Epígenes; mas Atenas, que não possuía memória de outro nome, além de Téspis, teve de recorrer à turba anónima dos seus camponeses que celebravam o *deus-dithyrambos*.

IX, 1 (n.º 55-61) — Cf. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik* (v. *Bibliografia*); Ziegler, *Tragödie*, págs. 2009-2018; M. Untersteiner, I *Sofisti*, págs. 224-234 (v. também, 132-161). — Como o demonstrou M. Pohlenz, o verso 1021 das *Rãs* (n.º 59) permite identificar a poética pré-platónica e pré-aristotélica de Aristófanes, como sendo a de Górgias, aquela cujas ideias se podem desenterrar directamente do *Encómoio de Helena* (n.º 55) e indirectamente da crítica às concepções estéticas dos sofistas, esparsas na obra de Platão. Objecções como a de Untersteiner (pág. 230, que, aliás, repete Kranz, *Stasimon*) contra a identificação das doutrinas de Górgias em Aristófanes, baseadas no exame crítico do v. 909 (n.º 58), em Eurípides para censurar Ésquilo, justamente porque *iludia* os espectadores — são objecções que não procedem, se atendermos a que a censura incide, não sobre o facto de Ésquilo iludir ou pretender iludir o público, mas, sim, sobre a deficiência dos meios usados pelo grande trágico para obter a ilusão. — A melhor interpretação da estética “ilusionista” de Górgias encontra-se, ao que nos parece, em Untersteiner: “o ponto importante está na transposição do conceito de irracional [que já transparece em Ésquilo, cf. frs. 301 e 302, Nauck, citados pelo anónimo autor dos *Discursos Dúplices*] da categoria metafísico-ética para a categoria estética. Sólon já se havia apercebido da irracionalidade da poesia, que opera por meio da actividade fantástica [cf. n.º 49: Plut. *Solon* c. 29]” (pág. 141). “Defronte ao *lógos*, que é potência, que é *δύναμις*, está a opinião (*δόξα*) que é ‘insegura em seus fundamentos’ .... Mas, em Górgias, o contraste não reside .... entre verdade e opinião .... analogamente ao que acontece em Parménides, mas, sim, entre dois modos de conhecimento: de um lado está a *δόξα*, que é incapaz de síntese dialéctica .... do outro lado, impõe-se o *lógos*, o qual .... consegue aquele engano (*διπλατη*), que domina a alma, superando assim, com um acto irracional, a impossibilidade de um conhecimento objectivo ... Esta impotência cognoscitiva do homem é superada pela potência irracional do *lógos*, que engana, persuade e transforma um conhecer destituído de relações, em um conhecer que antecede e desvela nexos e relações. Defronte à passividade da opinião ... está o dinamismo do *lógos*...” (147). Finalmente: “se ao trágico conhecimento de Górgias substituirmos a confiança no conhecer, chegando à lógica da identidade, tenazmente sustentada por Sócrates, o contemporâneo dos sofistas, teremos como resultado aquela dissolução da poesia que foi precisamente a obra do filho de Sofônico...” (pág. 224). Nestas circunstâncias, entende-se como Aristóteles, *de algum modo*, se nos afigura reunir-se aos sofistas, passando sobre uma grande parte das teses negativas de Platão. Em todo o caso, é certo que o texto de Políbio (n.º 57) e o seu contexto,

confrontando a tragédia com a historiografia dos Peripatéticos (o historiador Dúris, discípulo da Escola, também escreveu sobre Eurípides e Sófocles), resultam na censura dos historiógrafos que se valeram dos meios da arte trágica para *iludir* os leitores, mediante o verosímil, ainda que falso. — A menção do terror e da piedade (n.º 55, § 8) e dos remédios (§ 14) também revelam coincidências entre o pensamento de Górgias e o de Aristóteles, embora em Górgias os efeitos dos φάρμακα talvez não passem de mera comparação, e não houvesse qualquer intuito, por parte do sofista, de identificar os processos fisiológico e catártico. — No texto n.º 60, o verso entende-se vulgarmente assim: “os versos ( $\tau\ddot{\alpha}\pi\eta$ ) e os cânticos ( $\tau\ddot{\alpha}\ \mu\acute{e}l\eta$ ), os [próprios] nervos da tragédia ( $\tau\ddot{\alpha}\ \nu\acute{e}v\rho\alpha\ \tau\tilde{\eta}\varsigma\ \tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\iota\varsigma$ )”. Mas, segundo Pohlenz (*op. cit.*),  $\tau\ddot{\alpha}\ \nu\acute{e}v\rho\alpha$  ... não seria um aposto, mas a expressão figurada (e bem figurada!) do que “den Zusammenhang der Teile [ $\tau\ddot{\alpha}\pi\eta$ ,  $\tau\ddot{\alpha}\ \mu\acute{e}l\eta$ ] bedingt und ein organisches Ganzes herstellt.” Aliás, tal é, também, o sentido que Platão (n.º 61) atribuiria à mesma doutrina: mais uma aproximação, por conseguinte, do pensamento aristotélico, ou platônico-aristotélico, no que diz respeito à importância da *σύστασις* (“composição”).

IX, 2 (n.ºs 62-71) — V. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951, cap. III págs. 64 e segs. (cf. 217 e segs.); W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine of artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden, 1949. — Percorrendo toda a obra de Platão, em lugar de uma posição sistemática do seu pensamento sobre um ou outro problema filosófico, o que se nos depara é, quase sempre, uma indeterminada e entrecortada série de considerações acerca de um ou outro dos variadíssimos aspectos que uma questão poderá assumir sob diversos pontos de vista. Se há uma continuidade no pensamento platônico, teremos, primeiro, que postulá-la e, depois, descobri-la. No que concerne a estética, e especialmente, a poética, há uma passagem das *Leis* (n.º 65) bastante instrutiva: em suas tão poucas linhas, encontramos, uma ao lado da outra, duas concepções de poesia que, separadas, dir-se-iam diametralmente opostas e inconciliáveis, mas que, juntas, mostram indícios de convergência e conciliação: (A) “sentado no trípodo das Musas, [o poeta] ... deixa livremente correr o que lhe afluí” — é a teoria da *inspiração*, que conhecemos pelo *Fedro* (n.º 62) e pelo *Íon* (n.º 63); (B) “[mas], como a sua arte é imitação ... vê-se forçado a contradizer-se...” — é a teoria da *mimese* que vemos expressa em numerosos textos, especialmente nos livros III e X da *República* (n.ºs 65-71). Pois bem; por demais solitudo para com a saúde mental dos seus contemporâneos, Platão tende a descrever com as mais sombrias cores aquele “momento” do processo artístico e a própria obra do poeta, que é a humana interpretação de sua mensagem divina: o poeta *imita*, como hermeneuta das Musas, cuja mensagem recebeu, no momento excepcional da inspiração; porém, toda a mimese é sujeita à norma humana da *opinião*. — “Having

touched the poet's mind in its ecstasy, she (i. e. the Muse) does not care about the further adventures of her message. The poet can only meet his god when being in an abnormal state, and this god leaves him as soon as he returns to sanity. So he is not entirely left to himself as to the real meaning of the revelation, but his interpretation is a mere guess, because it refers to something fundamentally inaccessible to rational understanding" (Verdenius, 8-9). — No entanto, grande injustiça cometíramos para com o Mestre da Academia, se lhe atribuíssemos a ideia de que a imitação poética é simples *cópia* dos originais que ele encontra já feitos na "natura naturata": se, por um lado, em relação a esses originais, as imagens não são mais que sugestão ou evocação (cf. *Crat.* pág. 432 B-D), tal sugestão ou evocação, *pode* referir-se a algo existente "naquele mais alto reino do ser, que também se vislumbra através da realidade fenoménica" (Verdenius, pág. 18), quer dizer, em toda a poesia autêntica, a mimese, sendo, embora, simples sugestão ou mera evocação, sê-lo-ia mais de uma "natura naturans", do que de uma "natura naturata". Esta é a "teoria"; mas, na "prática", o que Platão faz — cedendo a seu exagerado pendor pedagógico — é acentuar as deficiências da poesia e, sobretudo, advertir os leitores contra o vulgarizado costume de extrair da obra dos grandes poetas verdades paradigmáticas, não comprováveis pelo exercício da razão dialéctica.

X (n.os 72-88) — Cf. *Introdução*, cap. I. *passim*. Rostagni, *Il Dialogo Aristotelico...* (Scritti, I, págs. 255-322). — "Riassumendo, noi possiamo ora distribuire la materia del Περὶ ποιητῶν press'a poco nel modo seguente. Abbiamo, per quello che riguarda le citazioni dei singoli libri, tre soli riferimenti precisi: ma sono uno per libro, e servono di riscontro all'idea che già ci siamo fatta dei principali temi trattati. Al primo libro si riporta una citazione che concerne la polemica antiplatonica sulla concezione mimetica del dialoghi; al secondo una citazione che tratta d'un errore di Euripide, al terzo la leggenda di Omero. Dunque nel I libro era svolta la *difesa della poesia* con riguardo all'oggetto della mimesi e alla catarsi delle passioni, basi alla dottrina sull' *ufficio del poeta* e sul *fine dell'arte*; nel II era studiata la questione del *poeta perfetto*, come si evitino gli errori e come si raggiunga il più alto segno della poesia, con riguardo all'origine e alle diverse categorie dei poeti; nel III la questione del sacro furore e dell'*ispirazione poetica*" (Rostagni, págs. 306-7).

XI (n.os 89-92) — V. F. Dirlmeier, ΚΑΘΑΡΣΙΣ ΠΑΘΗΜΑΤΩΝ, «*Hermes*», 75, 1940, págs. 81-92; W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, *ibid.* 83, 1955, págs. 129-171; M. Pohlenz, *Furcht und Mitleid? - Ein Nachwort*, *ibid.* 84, 1956, págs. 49-74; H. Flaschar, *Die Medizinischen Grundlagen der Lehre...* (v. *Bibliografia*), *ibid.*, págs. 12-48; J. Croissant, *Aristote et les Mystères*, Paris, 1932; M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, 3.ª ed. Frankfurt, 1960, págs. 63 ss. e 262 ss.; Rostagni, *Aristotele e Aristote-*

lismo... e *Il Dialogo Aristotelico*...; Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, págs. 225 e segs., 423 e segs. — V. também, *supra*, coment. ao inicio do cap. VI da *Poética*. — Os textos agrupados nesta última secção são, evidentemente, aqueles em que se baseia a interpretação fisiopatológica de Bernays (contra as teses pedagógicas e estéticas das gerações humanistas e iluministas), hoje quase unanimemente aceita por todos os estudiosos. Mas, apesar do indiscutível triunfo da filologia novecentista, não deixa de ser interessante percorrer atentamente a lista de pressupostos, tácitos ou expressos, da interpretação de Bernays e de seus modernos seguidores, elaborada por Else (págs. 226-227):

1. Quase todos [os intérpretes] concordam em que Aristóteles está falando da mudança de sentimento, ou mesmo de carácter, que a tragédia efectua no espectador.

2. Todos supõem (implicitamente) que este efeito é automático e produzido por todas as tragédias.

3. A maioria pressupõe que *παθημάτων* significa “sentimentos” ou “paixões”.

4. Muitos entendem *ἔλεον καὶ φόβον* [“de piedade e de terror”] como designando emoções do espectador: piedade e terror são gerados nele e, subsequentemente, purificados ou purgados. Outros, todavia, lêem *δι' ἔλεον καὶ φόβον* como equivalente de *δι' ἔλεεινῶν καὶ φοβεῶν*, os patéticos e terríveis *acontecimentos* do drama.

5. Muitos traduzem *τῶν τοιούτων* por “tais” (dergleichen, de ce genre, talium, etc.), tradução que, se for forçada, obrigar-nos-á a admitir que há outras “tais” emoções (i.é., emoções trágicas), além da piedade e do terror. Outros entendem *τῶν τοιούτων* como significando, efectivamente, *τούτων* [“destes”], sendo a piedade e o terror as únicas emoções trágicas.

6. Quase todos entendem Aristóteles como se ele dissesse que a mudança emocional designada por *τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσιν* [“a catarse de tais paixões”] é efectuada *por* (por meio de, *δι'*) piedade e terror: a piedade e o terror, gerados no espectador, de algum modo se purgam ou purificam a si mesmos.

7. Quanto à própria mudança (*καθαρσιν*), a maioria dos intérpretes do século passado seguem Bernays e Weil, entendendo que ela é uma “purgação”, se bem que a ideia de purificação, mais antiga, ainda mantenha alguns defensores.”

Com base, portanto, em alguns destes pressupostos, a última versão (parafraseada) do inicio do cap. VI da *Poética* vem a expressar-se nos seguintes termos: “Und also gehört für ihn (i. e. Aristóteles) zur Tragödie, dass sie *Darstellung* (*μύησις*) einer *Handlung*, und zwar einer ernsten (*σπουδαλας*) sei, dass sie eine gewisse Grösse (Ausdehnung, *μέγεθος*) besitzt, dass sie sich in anmutender, metrische *Redeweise* (*ἡδουμένω λόγῳ*) darstellt und voneinander klar geschiedene Teile hat (*χορὶς ... ἐν τοῖς μορφοῖς*), dass sie von *Spielern gespielt und nicht von einem Rhapsoden vorgetragen wird* (*δρώντον καὶ οὐ δι' ἀπαγγελλας*), und dass

*schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung (δύναμις έργον) darin besteht, dass sie eine spezifische Lustform im Zuschauer auslöst: die Lustform, die entsteht wenn die Tragödie durch die elementarempfindungen von Schauder und Jammer hindurch (δι' ἔλεον καὶ φόβον) im Endeffekt (das liegt mit in περάλνειν) die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt (τὴν ... καθαρσιν)..." (Schadewaldt, *op. cit.*, págs. 160-161). No mesmo periódico em que foi publicado o penetrante estudo de Schadewaldt, saiu, no ano seguinte, um meticuloso trabalho de Flashar, intitulado “Fundamentos médicos da doutrina acerca da efectividade da poesia, na poética grega”, cuja conclusão merece ser transcrita *in extenso*: “Enquanto, até agora, só para o conceito de κάθαρσις se haviam acentuado as analogias no campo de Medicina, tentámos nós procurar correspondentes médicos para as palavras φόβος e έλεος. Uma revisão das teorias acerca dos efeitos da poesia, a partir de Górgias, mostrou que ali [em Górgias e Platão], às emoções φόβος e έλεος se encontravam adjuntos determinados sintomas externos, designadamente: a φόβος, calafrios, tremores, palpitações, ereção dos cabelos; e a έλεος, choro e derramamento de lágrimas. A maneira como estas emoções, com suas formas externas, são tratadas por Górgias e Platão sugeria, por diversos motivos, a hipótese de que em várias passagens daqueles autores havia sido aplicado certo modo de considerar os factos, que é próprio no campo da Medicina. Semelhantes indícios pareciam aconselhar uma pesquisa daqueles sintomas de φόβος e έλεος, verificados nos escritos de Górgias e Platão, através do próprio *Corpus Hippocraticum*. Pois bem; nas obras médicas, logo se nos separaram os mesmos sintomas, e, entre eles, mostrava-se uma real conexão, que vinha dada com referência à teoria do calor — doutrina que, evidentemente, nos diversos escritos do *Corp. Hipp.* se estrutura de várias formas. Resultado: o φόβος e seus sintomas apresentam-se em consequência de um frio anormal e desmedidamente grande; e as lágrimas (isto é, o sintoma do έλεος) surgem por consequência de uma humidade anormal e desmedidamente grande. Ora, a fim de que estas determinações pudessem ser valorizadas para entendimento da definição aristotélica de tragédia, teríamos de demonstrar que Aristóteles, em sua teoria das emoções, também se baseia nestas ideias da Medicina. Foi o que conseguimos, mostrando que nos escritos naturalísticos de Aristóteles, φόβος vem determinado mediante o conceito de κατάψυξις περιττωματική [“resfriamento excremental”], e deduzindo que a έλεος corresponderia o conceito de ὑγρότης περιττωματική [“humidade excremental”] — conceito este documentado em Aristóteles, se bem que não imediatamente relacionado com a palavra έλεος .... Com isto, já fica expresso que a concepção [de “catarse”] que ganhámos, mediante as teorias médicas, depõe decididamente a favor de um ‘genitivus separativus’, na proposição de Aristóteles, e não permite entendê-la no sentido de que φόβος e έλεος seriam apenas ‘purificados’ da sua*

nocividade desmedida. Pois φόβος não é frialdade pura e simples, nem έλεος humidade pura e simples — φόβος, como κατάψυξις περιττωματική e έλεος, como τυρότης περιττωματική, são já a própria desmedida em frialdade ou humidade. Portanto, mediante a purificação desses excessos, φόβος e έγεος são eliminados, e não [simplesmente] moderados” (*op. cit.*, págs. 47-48). Não há dúvida de que este dificílimo problema parece abeirar-se de uma daquelas pouquíssimas soluções que gozam do *concentus universalis*. Tanto mais surpreende, por conseguinte, o desacordo que manifesta um dos mais recentes intérpretes da *Poética*. Com efeito, Gerard Else, que — diz ele — se propõe esclarecer o opúsculo aristotélico com o exclusivo recurso ao próprio texto, tem, pelo menos, este motivo para censurar a maioria dos comentadores: dos textos citados em apoio da tese fisiopatológica, não há um único, de inegável autoria de Aristóteles, e referente ao efeito catártico da poesia, que deponha no mesmo sentido em que efectivamente se pode falar de um efeito catártico da *música* (efeito aludido no livro VIII da *Política*, n.º 89). Por isso, Bernays se via obrigado a propor a hipótese de a catarse haver sido tratada pelo Filósofo no II livro da *Poética*, e Rostagni, a do mesmo assunto ter ocupado grande parte do diálogo *De Poetis* (cf. *supra*, X). Contra estas hipóteses indemonstráveis, Else opõe pertinentemente outra hipótese indemonstrável, que se expressaria mediante esta pergunta: sendo verdade que Aristóteles, na *Política*, promete voltar à questão da catarse, não se poderia dar o caso de o Filósofo jamais haver cumprido tal promessa? É claro que a atitude negativa do filólogo norte-americano serve apenas o intuito de preparar o caminho para a sua interpretação, e esta é a que resultaria dos seguintes princípios:

- a) a catarse é purificação dos “pathémata”, isto é “of the fatal or painful act which is the basic stuff of tragedy”;
- b) a catarse não é efectuada por “piedade e terror”, mas, sim, “através, ou no decorrer, da piedade e do terror”, isto é, “in the course of a sequence of pathetic and fearful incidents”;
- c) o agente da catarse é a própria imitação, “that is, the plot” (pág. 423).

Como se verifica, a interpretação é revolucionária e, mesmo que pareça destinada ao insucesso, merece atenta reflexão: *de certo modo, a catarse seria uma reabilitação, por obra do poeta trágico* (que compõe aquela “sequence of pathetic and fearful incidents”), *da mitologia tradicional* (“the basic stuff of tragedy”).



## APÊNDICE II

### Nota acerca da História da Filologia Grega na Antiguidade

1. Os termos “filólogo” e “filologia” encontram-se pela primeira vez em Platão, com o sentido de “verboso” (“amigo de falar”) e “verbosidade”, e há uma passagem (*Legg.*, pág. 641 *E*) em que o filósofo opõe os Atenienses *saladores* (*φιλόλογοι*), aos Cretenses *taciturnos* (*βραχύλογοι*); mas, como *λογία* é quase sinónimo de *σοφία*, também se nos depara, na obra de Platão, a palavra “filólogo” como equivalente de “filósofo” (*Rep.*, pág. 582 *E*). Mais tarde, *φιλόλογος* adquire o sentido de *πολυμαθής* (*doctus*), *πολυτιστωρ* (*eruditus*) e *πολυγράμματος* (*litteratus*), nunca, porém, na Antiguidade se empregou a palavra filologia para designar a disciplina que conhecemos por este nome. *Gramática* ou *Critica*, denominavam-na os Antigos. “Crítica” (“crítico”), já se encontra no *Axioco* pseudoplátonico (pág. 366 *E*), ao lado de termos designando outras profissões (geómetras, tácticos), e é verosímil que Crates e a escola de Pérgamo o preferissem a “gramática” (“gramático”), mais usada em Alexandrina. Em todo o caso, na época que sucede à de Aristarco e seus discípulos, “gramática” e “crítica” aparecem com idêntico significado, e, como quer que se denominasse, a disciplina que designamos por *Filologia* já tinha por objecto próprio restabelecer os textos na sua originalidade e autenticidade e explicá-los quanto à forma e o conteúdo. Correspondia, portanto, a tarefa do crítico ou gramático antigo à do moderno filólogo, *stricto sensu*, isto é, a elaborar a edição de uma obra literária, transmitida pela tradição, e, ao mesmo tempo, a ministrar os subsídios para a respectiva interpretação.

2. A *História da Filologia* na Antiguidade decorre no milénio que vai desde o século VI a. C., momento que se assinala, talvez, por uma primeira edição da *Iliada* e da *Odisseia*, até o século V da nossa Era, momento em que definitivamente se encerram as portas da Escola de

Atenas (529). Este milénio de filologia reparte-se por três períodos individuados e designados pela actividade científica dos Alexandrinos.

No *Período Pré-Alexandrino*, a Crítica, ou a Gramática, não se encontra ainda nitidamente segregada da Filosofia e da Retórica. Os sofistas, Platão, Aristóteles e peripatéticos dedicam eventualmente algumas passagens de suas obras à explicação de vocábulos e à exegese de poetas; mas, exceptuado Aristóteles que, na *Poética* e na *Retórica*, e outros escritos que antecedem ou preparam a elaboração das doutrinas expostas naqueles livros, já esboça princípios metódicos da futura *Ars Grammatica*, não se pode dizer que haja, neste período, uma ciência filológica, tal como a exerceram e professaram os Alexandrinos, desde que Zenódoto de Éfeso editou o primeiro texto de Homero que merece ser qualificado de *crítico*.

O *Período Alexandrino* abre com a fundação do Museu e Biblioteca de Alexandria, talvez por iniciativa de Demétrio de Falero, que se conta entre os discípulos de Aristóteles e Teofrasto. Uma gloriosa estirpe de "gramáticos", entre os quais figuram Aristófanes de Bizâncio, Aristarco de Samotrácia e outros habilíssimos editores e comentadores da poesia e da prosa artística da Grécia, e de estudiosos da língua grega, como Dionísio Trácio, estabelece os métodos de pesquisa, criando uma disciplina verdadeiramente "filológica". Na verdade, os nossos métodos aperfeiçoaram-se, o âmbito da investigação ampliou-se, principalmente com o progresso da arqueologia e da gramática comparada; mas, no essencial, a filologia dos séculos XIX e XX é a mesma filologia dos séculos III e II a. C.

Do *Período Pós-Alexandrino* ainda hoje se conservam obras de notável erudição, como, por exemplo, as de Apolónio Discolo; contudo, bem nos apercebemos de que pouco ou nada restava, aos filólogos da época Romana, além de repetir ou sistematizar algumas das incomparáveis lições dos Alexandrinos, ou reduzi-las a epítomes mais adequados ao aprendizado de escolares inábeis ou à consulta de eruditos apressados. Este período, que abrange os séculos do Império, de Augusto a Justiniano, é o da redacção dos mais antigos escólios e léxicos que possuímos. Em todo o caso, se esses trabalhos nada de novo apresentam, em relação às obras do período precedente, não deixam de ser os únicos testemunhos que nos ficaram da Filologia Alexandrina; houvessem eles sofrido as desastrosas vicissitudes da tradição manuscrita, que resultaram na perda da maior e melhor parte dos "comentários pretéritos (e preteridos!) e irremediavelmente comprometida estaria a possibilidade de reconstituição histórica do que fora o único período criador na Filologia clássica da Antiguidade.

Outro tanto podemos dizer da *Época Medieval no Oriente*. Fócio, Eustálio, Tzetzes, os autores dos *Etymologiká* e do *Suda*, é certo que

não passam de compiladores; mas certo é também que suas obras integram um vasto corpo de escritos, em que circula ainda, conquanto ténue, o mesmo sangue que vivificara a ciência e a erudição de Aristarco e Dídimo. Determinar, com o possível rigor, até que ponto as lições dos escoliastas e dos lexicógrafos medievais conservam as doutrinas das *Léxeis* e dos *Hypomnémata* antigos, até que ponto os resumem, deturam ou mutilam — eis um problema que o historiador da Filologia e da tradição terá sempre que reenunciar e resolver, a cada passo, no caminho da descoberta das fontes e do aperfeiçoamento dos métodos da crítica.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

Enquanto não for publicada a história da Filologia clássica, que o *Handbuch der Altertumswissenschaft* anuncia, a única obra extensa e completa é a de J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, durante muitos anos esgotada, mas que a nova edição norte-americana (N. Y. 1958) tornou novamente acessível aos estudiosos. Bem mais reduzido tratamento da disciplina oferecem-nos W. Kroll, *Historia de la Filología Clásica*, traduzida para o castelhano e ampliada por P. G. Romeo, Barcelona, 1928 (2.ª ed., 1941; 3.ª 1953); C. Giarratano, *La Storia della Filologia Classica*, na “Introduzione” de E. Bignone, págs. 1-72 (com bibliografia); os artigos “Scholarship in Modern Times”, “Scholarship (Greek) in Antiquity”, “Scholarship (Latin) in Antiquity” do “Oxford Classical Dictionary”, especialmente o primeiro, de J. W. Duff. Desiguais, conforme filólogos e épocas, mas extremamente atractivas e instructivas, são as páginas de G. Funaioli, *Lineamenti d'una storia della Filologia attraverso i secoli* no 1.º vol. de “Studi di Letteratura Antica”, I-III, colectânea de estudos publicados pelo exímio filólogo italiano (Bologna, 1946), I, págs. 185-356, com bibliografia na pág. 364. Esboce de uma história da Filologia clássica (insistindo especialmente na linguística) é o volume de A. Tovar intitulado *Lingüística y Filología Clásica*, Madrid, 1944, mas só trata de Wolff a Wilamowitz. Importantíssimo e indispensável para muitas questões de história da Filologia e, especialmente, da crítica textual é o capítulo III (“Geschichte der Tragikertexts”) da *Einführung in die Griechische Tragödie*, de Wilamowitz-Moellendorff (cf. *Bibliografia*); e, do mesmo autor, a reedição de seu admirável opúsculo *Geschichte der Philologie*, Leipzig, s/d (1959). Com excertos (todos em alemão) das mais notáveis e significativas páginas de filólogos e humanistas, desde Petrarca, acentuando vigorosamente o papel desempenhado pela arqueologia no descobrimento da antiguidade clássica: M. Wegner, *Altertumskunde*, Freiburg/München, 1951 (Coll. “Orbis Academicus”). Quanto à história da Filologia na Antiguidade, em especial: 1) nos manuais de história da literatura grega: 5.º vol. da *His-*

*toire de la littérature grecque*, de Croiset, Período Alexandrino, cap. III, § 5, págs. 128 e segs., cap. VI § 2, págs. 301 e segs.; Período Pós-Alexandrino, cap. IV § 12, págs. 634 e segs.; Schmid/Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, II, 1 e 2 (de O. Stählin), Filologia até 146 a. C.: I págs. 255 e segs.; de 146 a. C. a 100 d. C.: I págs. 425 e segs.; de 100 a 300, II págs. 866 e segs.; de 300 a 500, II págs. 1075 e segs. 2) artigos na RE: *Bibliotheken* (III 1, pág. 425); *Buchhandel* (III 1, págs. 973), *Grammatik* (VII 2, pág. 1780), *Kritikos* (XI 2, pág. 1912), *Kritische Zeichen* (XI 2, pág. 1916), *Hypothesis* (IX 1, pág. 414), *Etymologika* (VI 1, pág. 807), *Didaskaliai* (V 1, pág. 394), *Kanon* (X 2, pág. 1873), *Lyseis* (XIII 2, pág. 2511), *Schulen* (II A 1, pág. 758), *Plagiat* (XX 2, pág. 1956), *Pinax* (XX 2, pág. 1408), *Mythographie* (XVI 2, pág. 1352), *Lexicographie* (XII 2, pág. 2432), *Scholia*, *Mouseion* (XVI 1, pág. 797), *Olympioniken* (XVIII 1, pág. 232), *Paradoxographoi* (XVIII 3, pág. 1137), *Lokalchronik* (XIII 1, pág. 1083), *Paroimiographoi* (XVIII 4, pág. 1737), *Rhetorik* (Suppl. VII pág. 1039) e outros, além dos que tratam de autores, como *Aristophanes*, *Aristarchos*, *Didymos*, *Haropkratian*, *Eustathios*, *Suidas*, *Photios*... Óptimo resumo de toda a matéria, extremamente condensado, é o de A. Gudeman, *Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie*, Leipzig, 1909, do qual, aliás nos servimos correntemente para elaboração deste breve escorço. Sobre bibliotecas antigas, em geral, cf. [F. Milkau] *Handbuch der Bibliothekenwissenschaft*, vol. III *Geschichte der Bibliotheken*, Fasc. II: C. Wendel/W. Groeber, *Das Griechische Altertum*; V. Burr, *Der Byzantinische Kulturkreis*, e, em, particular, sobre a de Alexandria, E. A. Parsons, *The Alexandrian Library*, Londres 1952, que se lê com proveito e agrado. Finalmente, ainda sobre a biblioteca de Alexandria (ordem de sucessão dos bibliotecários): A. Rostagni, *I Bibliotecari Alessandrini nella cronologia della letteratura elenistica*, em "Scritti Minori" (cf. *Bibliografia*) II, págs. 185-213, e sobre a história da tradição clássica, a excelente aula inaugural do prof. F. R. Adrados, "Como ha llegado a nosotros la literatura griega", publicada na "Revista de la Universidad de Madrid", I, (1952), n.º 4, págs. 525-552.

## PERÍODO PRÉ-ALEXANDRINO

### *A exegese de Homero. Os sofistas, Platão, Aristóteles. A Escola Aristotélica*

3. A Filologia começa pela reflexão sobre o texto de Homero, ou, talvez pela edição de um texto da *Iliada* e da *Odisseia*. Se o problema histórico-filológico da chamada "Redacção de Pisístrato" oferece as dificuldades que a copiosíssima bibliografia da "Questão Homérica" insistentemente nos revela; se desde Aristarco até Wilamowitz a Filologia

encontrou sérias e profundas razões para duvidar da veracidade dos testemunhos que atribuem o "Homero" tradicional a uma comissão de redactores que, em Atenas, no século VI a. C. e sob o governo dos Pisístrados, reunira diversas versões dos cantos épicos anteriormente compostos por rapsodos, em torno dos temas da "Cólera de Aquiles" e do "Regresso de Ulisses"— parece, todavia, que os testemunhos da tradição não andam muito longe da realidade histórica: no século VI, em Atenas, foi, efectivamente, "constituído" um texto da *Iliada* e da *Odisseia*. Mas, como quer que seja enunciado e resolvido semelhante problema, também se afigura verosímil que a redacção ateniense dos poemas homéricos não poderia comparar-se com as edições dos Alexandrinos, quando não por outro motivo, pelo de serem bem diversas as intenções e disposições de Atenienses do século VI e Alexandrinos do século III, em se propondo escutar ou ler a poesia de Homero.

Em todo o caso, se a redacção ateniense não inaugura, propriamente, a filologia, assegurado está o facto de a reflexão filosófica sobre os versos de Homero haver preparado o caminho que levaria os gregos à instituição da disciplina em causa. Efectivamente, não sabemos como entenderia um contemporâneo de Sólon ou Pisístrato, de Clístenes ou Periandro, pelo menos aquele "formulário" arcaico ou arcaizante, que a epopeia vinha repetindo desde as épocas ("micénica" e "geométrica") em que surgiram, sob as únicas condições culturais que lhes haviam dado origem. O que muito bem sabemos, todavia, é que já então os filósofos se recusavam, por exemplo, a tomar a sério os humanos conflitos entre os etéreos habitantes do Olimpo, assim como as suas demasiado humanas intervenções nas querelas de Gregos e Troianos, e nas aventuras e desventuras dos heróis que regressavam a Micenas, Esparta ou Ítaca, depois de assaltada, arruinada e incendiada a cidadela de Príamo, Diz-nos um escoliasta da *Iliada* que um certo Teágenes de Régio (do tempo de Cambises) alegorizara toda a poesia homérica — eis inaugurada a exegese "filológica" da *Iliada* e da *Odisseia*. Pois o afirmar que os deuses de Homero, na realidade, são forças físicas ou virtudes ético-políticas, já era filologia; ou, se não, o princípio de uma filologia. E a verdade é que, três séculos após, os Estóicos que professavam na Escola de Pérgamo, rival da Escola de Alexandria, continuavam exercendo a exegese alegórica sobre o texto de Homero, e que, muito mais tarde, os escoliastas do *Venetus B* da *Iliada* ainda recolhiam boa parte da alegorese de Porfírio, apesar da mui salutar reacção dos Alexandrinos, nomeadamente de Aristarco, contra um método de interpretar o poeta mediante ideias estranhas à sua poesia.

**REDACÇÃO DE PISÍSTRATO.** Os testemunhos são os seguintes: Cic., *orat.* III 34; Paus. VII 26, 6; Aelian. *Var. Hist.* XIII, 14; Liban. I pág. 385; Aus. 40, 29 e segs.; *Suda* s. v. "Hómeros"; Eustath. *ad K proemium*; Vit. Hom. IV; Tzetzes, *Prolegomena ad Aristoph.* Plut.

Da bibliografia moderna, fundamental: Wilamowitz, *Homerische Untersuchungen*, pág. 235 e segs. Publicações mais recentes: P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, págs. 269 e segs.; R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*, pág. 238 e nota à pág. 151; do mesmo autor o extenso artigo do *Rheinisches Museum*, intitulado *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte* (vol. 95, 1952, págs. 23-47).

**EXEGESE ALEGÓRICA.** Teággenes de Régio, v. Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, I, cap. 8, págs. 51-52. Obra recente, fundamental: F. Buffiere, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956.

4. Com os sofistas, mais frequentes, decididos e firmes são os passos da Filologia a caminho da maturidade. Agora é a vez da gramática, no sentido moderno da palavra. Protágoras de Abdera ocupa-se de problemas de ortoépia, distinguindo os géneros gramaticais do substantivo (masculino, feminino e "intermediário" = neutro) e os modos do verbo (optativo, conjuntivo, indicativo e imperativo), e Platão testemunha a actividade exegética do Abderita, exercida sobre um poema de Simónides. Quando a Górgias, iniciador da prosa artística, certificado está pelo seu *Encómio de Helena* e pelo eco da respectiva doutrinação na comédia de Aristófanes, o contributo da Sofística para uma teoria dos géneros literários e, em especial, para uma concepção da essência da poesia, que vigorou nas gerações que imediatamente precederam Aristóteles. A estética da "ilusão" é a doutrina de Górgias (v. *Fragmentos de História e Crítica*, IX, 1), que Platão refutará, substituindo-a pela estética da "imitação", e esta, por sua vez, ele próprio a julga e condena nas famosas páginas da *República* (v. *Fragmentos de História e Crítica*, IX, 2). Pródico inaugura a sinonímia, e, finalmente, Hípias escreve *Acerca da eficácia das letras, sílabas, ritmos e harmonias*. As doutrinas gramaticais e estilísticas dos sofistas reflectiram-se, como acabamos de dizer, na obra dos comediógrafos, exemplarmente, nas *Rãs* de Aristófanes, em que Ésquilo e Eurípides se ofendem e defendem nos Infernos, discutindo as qualidades e defeitos de seus dramas, por argumentos que denunciam a difusão das ideias de Górgias.

**PROTÁGORAS:** v. Plat. *Phaedr.*, pág. 267 C; Arist., *Rhet.* III 5, pág. 1407 b 6; id. *Soph. elench.* 14, pág. 173 b 14. Exegese de Simónides: Plat. *Prot.*, pág. 339 A. **GÓRGIAS:** v. *supra*, *Fragmentos*, IX, 1. **PRÓDICO:** Sinonímia, em Platão, *Prot.*, pág. 337 A-C; v. outros testemunhos em Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, II, págs. 311-312; Arist. *Top.* II 6, pág. 112 b 22. **HÍPIAS:** Plat. *Hipp. M.*, pág. 285 B (v. Diels-Kranz, *F. d. V.*, II 328).

5. O *Parménides* de Platão distingua os tempos do verbo, sem, no entanto, os denominar. Mas o lugar que o grande socrático ocupa na história da Filologia clássica, deve-o principalmente às etimologias do *Crátilo*. Este diálogo é o mais antigo testemunho, que possuímos, das tentativas para explicar o sentido das palavras mediante a investigação dos étimos significados das suas partes, e, decerto, não foi o fundador da Academia o primeiro a realizar tais pesquisas. Hoje será lícito sorrir perante as “etimologias” do *Crátilo*; mas, além de ser verdade que, neste diálogo platônico, as etimologias apenas servem para defender uma tese acerca da essência da linguagem, isto é, para argumentar a teoria de que o “expressivo” se relaciona com o “expressado”, por natureza (*φύσει*), e não *por convenção* (*θέσει*), também é preciso lembrar que, neste campo, nunca de outro modo viriam a proceder os demais filólogos da Antiguidade. No que diz respeito à arte poética, Platão apresenta-nos doutrinas aparentemente diversas, no *Ion* (e no *Fedro*) e na *República*. Não é este o lugar para apreciá-las com a atenção que merecem; mas convém deixar assinalado que, ao contrário de toda a verosimilhança, já houve quem tentasse provar que é Platão o único responsável pelos fundamentos especulativos da *Poética* de Aristóteles. Também não cabe, nesta páginas, a exposição e discussão de tal assunto. Porém, como Aristóteles, justamente por virtude de sua *Poética* e de outros escritos congêneres (v. *Introdução*, c. I.), representa o ponto culminante a que ascenderam os primórdios da Filologia, não seria supérfluo assegurar-nos de que, além de uma palavra, ou de um único conceito—o de “imitação”—, talvez não haja qualquer coincidência entre as “poéticas” dos fundadores da Academia e do Liceu.

Diog. Laert. III, 25: “[Platão] πρῶτος ἐθεώρεσε τῆς γραμματικῆς τὴν δύναμιν”. TEMPOS DO VERBO: *Parm.* pág. 151 E. POÉTICA: v. *Fragmentos...* secção IX, 2. Sobre as etimologias do *Crátilo*, v. V. Pisani, *L’Etimologia. Storia, Questioni, Metodo*, Torino 1947, págs. 15 e segs.

6. Como em todos os demais, também no campo da ciência filológica encontramos assinalado o génio de Aristóteles: génio da ordem, na investigação dos princípios, génio da síntese, na elaboração do sistema. Os antigos catálogos do Estagirita mencionam numerosos títulos de livros de conteúdo indiscutivelmente filológico. Pseudoepígrafos, alguns deles? Talvez. Certo é, todavia, que, só por si, a exegese de algumas passagens da *Poética* vem a legitimar a autenticidade dos tratados “críticos” e “gramaticais”, tradicionalmente atribuídos a Aristóteles, desde que releve os pontos em que parecem encontrar-se implicados os resultados de uma prévia investigação histórica—designadamente, naquelas passagens em que o Filósofo tratou da origem dos géneros dramáticos (v. *supra*, comentário aos caps. IV e V, e a *Introdução*, cap. I)—e de uma

antecedente teorização da linguagem e da crítica literária, naqueles outros passos em que ele define os elementos da elocução e enuncia e resolve problemas suscitados pela leitura do texto de Homero. Aliás, da actividade crítica, exercida sobre a *Iliada* e a *Odisseia*, testemunham copiosa e exuberantemente os escólios do *Venetus A* e do *Venetus B*, citando muitas vezes as *Questões Homéricas*. Se o fundador do Liceu publicou um livro especial *Acerca da Elocução*, não o sabemos com certeza; mas não há dúvida que os caps. XX-XXII da *Poética* definem elementos da linguagem que ainda não haviam sido considerados pelos sofistas e por Platão. E quanto às pesquisas histórico-literárias, que a redacção dos capítulos sobre a origem da tragédia e da comédia supõe, vamos encontrar nas citas das *Didascálias* a directa confirmação de que, em última análise, a Aristóteles se devem as listas de representações dramáticas e os “argumentos” de tragédias e comédias, conhecidos pelos filólogos de Alexandria (pelo menos daqueles dramas que, então, já não existissem) e os compiladores da época Romana.

A escola de Aristóteles caracteriza-se por uma inédita organização da pesquisa científica. O Mestre dera o exemplo, antepondo o “histórico” a novos enunciados e novas soluções de cada um dos problemas filosóficos. Os livros acroamáticos contêm, pelo menos esboçadas, uma história da Psicologia, uma história da Política, uma história da Poesia, etc. Ao expor as suas doutrinas, Aristóteles diz-nos sempre, ou quase sempre, quais foram as opiniões dos antecessores e, sobretudo, como se desenvolveu a disciplina em questão, até o momento em que, retomando a problemática, no seu todo, a resolve e reintegra no sistema do próprio filosofar. É verdade que, entre os livros de Aristóteles, não encontramos uma “história da Filosofia”, uma “história da Literatura”, uma “história das Ciências”; na obra do Estagirita, a história do pensamento e do pensado ainda não tem existência à parte: é um elemento constituinte, um aspecto da filosofia, da ciência, da literatura. Mas, introduzindo esse elemento, atendendo a esse aspecto, Aristóteles exerceu, ou quis exercer, verdadeiro mister de historiador: procurou as “fontes”, aceitou-as ou rejeitou-as, por verosimilmente autênticas ou manifestamente espúrias, reconstituiu a trajectória do historiável. Hoje, podemos chegar a crer, baseados em outro conceito de história, que os *factos* da historiografia aristotélica não passam de *feitos* da filosofia de Aristóteles; contudo, não é lícito dúvida que o Estagirita se propôs, pela primeira vez, resolver aquele campo problemático que consideramos como sendo o domínio próprio da historiografia. O primeiro livro da *Metafísica* é a primeira história da Filosofia; o primeiro livro da *Poética* é a primeira história da Literatura; a *Constituição de Atenas* e os fragmentos das demais *Constituições* são as ruínas de uma grandiosa história política, e todas essas “histórias”, em conjunto, perfazem uma parte e constituem um dos resultados da “organização da pesquisa científica” que a Escola prosseguiria, separando, a partir de Teofrasto, a parte histórica da parte teórica e, por conseguinte, conferindo autonomia à história das disciplinas científicas.

Cf. *supra*, *Introdução*, cap. I; comentário ao cap. IV da *Poética*. Jäger, *Aristoteles*; A. Rostagni, *Il dialogo aristotelico .... e Aristotele e Aristotelismo* (Scritti, vol. I).

7. Teofrasto de Éresos, Escolarca do Liceu, após o falecimento de Aristóteles, também escreveu *Acerca da Elocução e da Poética*; neste tratado, encontramos vestígios até baixa época, em definições da epopeia e dos gêneros dramáticos; e do primeiro, em Cícero (*De oratore*). Título de maior glória cabe, porém, a Teofrasto, pela publicação das *Opiniões dos Físicos*, que é a fonte de toda a "doxografia" grega, isto é, de tudo ou quase tudo quanto, resumido, deturpado, mutilado, possuímos dos Antigos, no capítulo da história literária, concernente à Filosofia.

Heraclides de Ponto, mais platônico do que aristotélico — também foi discípulo de Platão —, ocupou-se de *Problemas Homéricos*, escreveu *Acerca de Eurípides* e um estudo comparativo de *Arquíloco e Homero*. Comparativo seria também um escrito seu acerca dos três grandes trágicos de Atenas. Em uma obra acerca de *Homero e Hesíodo*, decidia a questão de antecedência a favor de Homero. Na parte estritamente gramatical, há notícia de um tratado sobre os *Nomes*, de sua autoria, talvez de caráter etimológico.

Contemporâneo de Heraclides, foi Cameleonte, que sobre a *Comédia Antiga* escreveu uma obra na extensão de seis livros, pelo menos, outras sobre *Homero e Hesíodo*, *Estesícoro*, *Anacreonte*, *Safo*, *Laso*, *Simónides*, *Téspis*, *Píndaro*, *Ésquilo* e os autores de *Dramas Satíricos*. Provavelmente, de biografias dos grandes poetas, tudo o que hoje conhecemos provém, em última análise, de Cameleonte.

Se a história "doxográfica" radica em Teofrasto, a história "biográfica" da filosofia decorre, quase toda ela, de Aristóxeno de Tarento. Mas, entre os livros que a tradição lhe atribui, alguns também versaram *Acerca dos Trágicos*, sobre a *Aulética*, a *Dança Trágica*, e um tinha o nome de *Comentários Históricos*. A parte da obra que mais divulgou o nome de Aristóxeno, e à qual deve o cognome de "Músico", não nos compete tratar neste brevíssimo escorço da história da Filologia.

Dicearco publicou uma *História da Cultura Grega*, escreveu acerca de *Concursos Dramáticos* (talvez apenas uma parte de outra obra mais vasta sobre as competições musicais ou *Jogos das Musas*) que indubavelmente forneceram aos filólogos ulteriores, e quem sabe se ao próprio mestre, abundante matéria didascálica. Citado é também um livro sobre os *Argumentos de Eurípides e de Sófocles*, nos escólios dos trágicos, e é possível que a distinção entre dramas homônimos tivesse sido cuidadosamente anotada pelo discípulo de Aristóteles. Sobre Alceu e Homero, vidas de filósofos — como Pitágoras, Xenófanes e Platão — e, segundo parece, a fonte de todas as notícias que correram na Antiguidade acerca da famosa "Redacção de Pisístrato" são igualmente atribuídas a Dicearco.

Clemente de Alexandria cognomina de “primeiro gramático” a Práxífanes de Rodes, que foi mestre de Arato e Calímaco. Escreveu um diálogo em que os interlocutores eram Platão e Isócrates, intitulado *Acerca dos Poetas*, e outro *Sobre a História*, em que intervinham Eurípides, o comediógrafo Platão, o tragediógrafo Agatão, o épico Nicerato, o lírico Melanípides e Tucídides, e a discussão se decidia a favor da poesia, contra a história, talvez no espírito da doutrina que Aristóteles apontou no cap. IX da *Poética*.

Antígo de Caristo, ao qual Wilamowitz dedicou um estudo célebre e definitivo, é várias vezes citado por Diógenes Laércio e Ateneu. Cedendo, talvez demasiado, a um pendor anedótico e caricatural, traçou a biografia de filósofos seus contemporâneos.

Finalmente, digno de especial menção é Filócoro de Atenas, que foi um dos principais “atidógrafos”. *Atidografia* é o nome da obra em 17 livros que ele dedica às “antiguidades” da sua cidade natal. O género foi cultivado, antes e depois dele, por numerosos escritores: Ameleságoras, Andrócio, Ferécides, Bión de Proconeso, Démôn, Hegésio, Helânic, Istro, Clitodemo, Melâncio e Fanodemo; e se olharmos a distribuição dos “fragmentos” dos atidógrafos pelos autores que os citam, verificamos que todos os espécimes dessa literatura antiquária forneceram aos escoliastas e lexicógrafos (indirectamente) a melhor e maior parte do que eles nos transmitem sobre instituições, cultos e mitos locais, e, por conseguinte, que foram eles uma das mais preciosas fontes, para os intérpretes Alexandrinos e Pós-Alexandrinos. De interesse filológico, no mais amplo sentido da palavra, seriam também outros livros de Filócoro, como *Jogos Atenienses*, *Vencedores Olímpicos*, *Eurípides*, *Mitos de Sófocles*, *Alcman*. Uma obra intitulada *Epigramas Áticos* “mereceria ser designada como o primeiro *Corpus Inscriptionum Atticarum*” (Gudeman).

TEOFRASTO: v. Rostagni, *Aristotele e Aristotelismo...* (*Scritti*, págs. 188-233; R.-E. s. v. “*Theophrastos*”, Suppl. VII. Sobre a “doxografia”, a obra-prima de Hermann Diels, *Doxographi Graeci*, 3.<sup>a</sup> ed., 1956. A relação entre T. e os doxógrafos, define-a Diels nos seguintes termos: “Physicorum igitur opinionibus philosophorum a Thalete ad Platonem turba ita recensuit (sc. Teofrasto), ut quid de singulis singuli capitibus statuerent non solum brevem indicaret, sed etiam quid male quid recte quid proprie cogitassent ad Aristotelem normam diiudicaret. Priusquam vero tam admirabile opus susciperet non solum Aristotelis iudicia collegit et anxi respexit, sed ipse quoque ad fontes adiit et nobiliorum philosophorum ut Anagorae Anaximenis Archelai Diogenis Empedoclis Metrodori Platonis Xenocratis, copiosissime Democriti doctrinas peculiaribus libellis examinavit...” pág. 103. ESCOLA ARISTOTÉLICA, fundamental: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, fragmentos e comentário, 10 tomos publicados, a partir de 1944. ATIDÓGRAFOS: Fragmentos em C. Müller,

*Fragmenta Historicorum Graecorum*, Tom. I, e F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, T. III. Fundamental: F. Jacoby, *Atthis, The Local Chronicles of Ancient Athens*, Oxford, 1949.

## PERÍODO ALEXANDRINO

*Fundação do Museu e da Biblioteca de Alexandria.*  
*Os primeiros Bibliotecários. Zenódoto, Calímaco e Eratóstenes.*  
*Aristófanes e Aristarco. De Aristarco a Dídimos.*  
*Escola de Pérgamo.*

8. Depois da morte de Alexandre e do desmembramento do seu império, foi a Alexandria dos séculos III e II que mais pareceu aproximar-se do ideal de cultura ecuménica do grande rei que escutara as lições de Aristóteles. Outro discípulo do Filósofo, que durante dez anos governara Atenas, sob o jugo da Macedónia, decidiu transferir a sua actividade, do campo da gerência política, onde faltara por força das circunstâncias, para o da influência cultural; e foi assim que Demétrio de Falero, no reinado de Ptolomeu "Soter", logrou instituir na cidade que, pela primeira vez no Mundo Antigo concentrava as forças vivas de três continentes, o órgão de formação e difusão de uma cultura universal. Nunca chegará a demasiado insistir no papel que, indirectamente, Aristóteles desempenha no trânsito da época clássica para a época helenística. Por acaso não foi que Demétrio e seus colaboradores entraram de recolher em uma biblioteca, que viria a ser orgulho dos reis do Egito, a poesia e a prosa de toda a Grécia: o Mestre bem indicara que o caminho da inquirição a realizar começa pelo alistamento dos inquéritos efectuados. História ou lenda, o certo é que se disse que a célula germinal da biblioteca do Museu fora a biblioteca do Liceu. História ou lenda, a verdade é que Aristóteles já estabelecera os princípios da primeira "encyclopédia das ciências filosóficas" e, portanto, as primeiras normas de catalogação dos tesouros da cultura.

9. O Museu, ou Templo das Musas, era um vasto edifício ou um corpo de edifícios, na quadra real de Alexandria, com uma galeria coberta, ampla palestra e enorme sala em que os sábios tomavam as refeições em comum e, assim, dentro da cidade, mas apartados e, do buliçoso comércio e da rumorosa indústria, podiam dedicar-se, isentos de preocupações materiais, à pesquisa e ao ensino. A biblioteca do Museu (havia outra junto ao templo de Serápis) chegou a recolher quinhentos mil volumes (rolos de papiro), uns *mistas* (contendo cada um mais que uma obra), outros *simples* (contendo cada um uma só obra ou um só autor). No tempo de César, o número de volumes ascendia a

700 000, pois Marco António presenteara Cleópatra com os 200 000 da biblioteca de Pérgamo. Tais as informações que nos ministram, entre outros, o geógrafo Estrabão (cap. XVII 1, 8, pág. 794) e Tzetzes em um *Proémio* a Aristófanes. O Museu era administrado por um sacerdote; da biblioteca, tinha o encargo vitalício um erudito de renome. Entre os primeiros que a tradição reconhece — Zenódoto de Éfeso, Calímaco de Cirene (ou Apolónio de Rodes?), Eratóstenes, também de Cirene, Aristófanes de Bizâncio, Aristarco de Samotrácia, e Amónio, discípulo de Aristarco —, encontram-se, como bibliotecários, os gramáticos que assinalam os pontos de culminação da filologia clássica na Antiguidade, e o mais alto — Aristarco — só nos tempos modernos, mais exactamente, a partir do século XVII, seria ultrapassado.

10. De Zenódoto a Aristarco, tão claramente se definira o âmbito da *τέχνη γραμματική* ("ars grammatica"), que Dionísio da Trácia, discípulo de Aristarco, pôde delinear todas as articulações da ciência filológica: uma "arte menor" abrangia e compreendia 1) a leitura segundo a prosódia, 2) a explicação das figuras retóricas, 3) o esclarecimento de significantes e significados, 4) a etimologia e 5) as regras da gramática ("analogia"); a "arte maior" consistia no 6) juízo sobre os poemas ou na crítica literária, enunciando e resolvendo as questões de estética e autenticidade. Evidentemente, para todos e cada um destes articulados da Filologia, o período anterior fornecera elementos valiosos, que os Ale- xandrinos recolheram e desenvolveram, integrando-os em um corpo de doutrinas gramaticais, que viveria uma vida autónoma até ao dia em que o muito saber acerca de uma coisa só deu lugar ao saber muitas coisas acerca de nenhuma.

11. Podemos admitir como provável, senão aceitar como certo, que a acumulação de tesouros bibliográficos em Alexandria se efectuou, de início, à mercê da fortuna — e da "fortuna", nos dois sentidos que à palavra se atribuam. A plena valorização do imenso depósito exigia um trabalho, cujo plano facilmente poderíamos imaginar, se, efectivamente, não pudéssemos verificá-lo através dos resultados que se nos deparam por entre as ruínas da tradição. Determinar a autenticidade das obras, isto é, atribuí-las a seus verdadeiros autores; dividi-las em livros, segundo a matéria ou a extensão; agrupar escritores e escritos, em conformidade com os géneros literários; elaborar a edição crítica, quer dizer, restituir o texto corrupto à sua pureza original; explicá-lo no todo e em pormenor, mediante um comentário corrente e uma introdução histórica; e, enfim, catalogar as obras e alistar os autores na sequência cronológica — estes, e não outros, tinham de ser os pontos a marcar, na rota que seguiriam os bibliotecários de Alexandria, até completa reabilitação do repositório que lhes fora confiado.

12. Zenódoto de Éfeso foi o primeiro a lançar ombros à empresa. Uma notícia do *Suda* e os escólios do *Venetus A*, da *Iliada*, além do já citado *Proérmio* de Tzetzes, informam-nos que o filólogo reuniu e ordenou a poesia épica, começando em Homero, enquanto Alexandre Etólio e Licófron de Calcídia se encarregavam, respectivamente, dos trágicos e dos cómicos. Primeira edição crítica de Homero foi, portanto, a de Zenódoto. Os escólios, que possuímos, indicam que o editor da *Iliada* e da *Odisseia* e dos demais poemas épicos usou e abusou da “atétese”, ou seja, da condenação de palavras, versos, sequências de versos, grandes ou pequenas partes de rapsódias, e que as expurgações eram assinaladas pelo “óbelos” (—). Zenódoto abusou da “crítica superior”, e, mais tarde, Aristarco não se coibiu de sorrir e, mesmo, de rir, quando tropeçava com as exigências de decoro e de não-contradição, que o “óbelos” zenodótico impunha a Homero. Mas, nos primeiros passos, que consistiam na recensão dos manuscritos, não há dúvida de que o bibliotecário de Ptolomeu “Filadelfo” não errou. A Zenódoto também se atribui o primeiro léxico de Homero.

13. Calímaco de Cirene, segundo o *Proérmio* de Tzetzes (*Scholion Plautinum*), teria sido o segundo bibliotecário de Alexandria; mas um papiro de Oxirinco (n.º 1241) parece decidir a disputada atribuição do lugar a favor de Apolónio de Rodes. Seja como for, certo é que o poeta dos *Hinos* compôs os *Índices* ou *Quadros* (*πίνακες*), catálogos de poetas, filósofos, oradores, historiadores e autores de todos os géneros literários, que continha a biblioteca do Museu — listas de nomes, acompanhados de um breve esboço biográfico. A valiosíssima obra perdeu-se, mas, directa ou indirectamente, citam-na Diógenes Laércio, Ateneu e Dionísio de Halicarnasso. O título completo consta do *Suda*. Esta foi a obra do bibliógrafo e historiador da literatura; do gramático, é o léxico citado por Ateneu (VIII, pág. 329 A) e Eustálio (pág. 1936, 14), com o título de *Nomes Gentilícios*, “primum, quoad scimus lexicon graecum .... ad rerum ordinem redactum”, segundo o último editor dos fragmentos (Pfeiffer, 1949). De outros títulos de obras, memorados pelo *Suda*, alguns designam partes deste léxico, que reuniria, por conseguinte, nomes de meses, de rios, peixes, aves, etc., usados pelos diferentes povos da Grécia e do Mundo Helenizado.

Cf. R.-E., art.º *Kallimakos*, *Pinakes*, *Lexikographie*, e a soberba edição dos “fragmenta grammatica”, em R. Pfeiffer, *Callimachus*, vol. I, Oxford 1949, págs. 328-354.

14. Terceiro bibliotecário de Alexandria foi Eratóstenes. O *Suda* dá a notícia de o haverem cognominado de “bêta”. Depreende-se da informação que o cognome ironizava acerca das aptidões do sábio para múltiplas actividades científicas, nas quais, todavia, apenas alcançava o segundo lugar. Mas o primeiro atingiu-o ele, certamente, na Geografia e,

sobretudo, na Cronologia. Neste campo, foi Eratóstenes o iniciador; Apolodoro de Atenas, continuador; Eusébio de Cesareia e S. Jerónimo ampliaram o sistema, que não progrediria senão com a *Emendatio Temporum* de J. J. Scaliger (séc. XVI).

Dos *Geographiká* de Eratóstenes, v. as numerosíssimas citações e alusões em Estrabão, em especial, a descrição da Arábia (Strab. pág. 767). *Cronologia*, cf. Clem. Alex., *Strom.* I 138, 1 (Stählin); segundo E.,

|   |     |      |
|---|-----|------|
| desde a guerra de Tróia até ao regresso dos Heráclidas .. | 80  | anos |
| do reg. dos Heráclidas até à fund. das cidades Jónicas    | 60  | »    |
| dai até à legislação de Licurgo .....                     | 159 | »    |
| da leg. de Licurgo até o 1.º ano da 1.ª Olimpíada ...     | 108 | »    |
| da 1.ª Olimp. até à invasão de Xerxes .....               | 297 | »    |
| da inv. de Xerxes até o fim da Guerra do Peloponeso ..    | 48  | »    |
| do princípio da Guerra do P. até à derrota de Atenas ...  | 27  | »    |
| dai até à batalha de Leuctra .....                        | 34  | »    |
| desde esta batalha até à morte de Filipe .....            | 35  | »    |
| da morte de Filipe até à morte de Alexandre .....         | 12  | »    |

As “fontes” de E. são as listas dos reis de Esparta para os tempos mais remotos, depois, as dos vencedores olímpicos, atidógrafos e outros cronistas locais.

15. A propósito de Dídimos, lamentava Wilamowitz a *aristarcolatria* moderna (*Einleitung...* pág. 158), que não consente juízo desapaixonado sobre o filólogo das “entradas de bronze” (v. § 21). Mas quando nos proponhamos avaliar o mérito e medir o alcance da obra de Aristófanes de Bizâncio, é que mais importa não esquecer que Aristarco teve por mestre o maior filólogo da Antiguidade. Aliás, as obras filológicas destes dois sábios talvez não sejam tão claramente individualizáveis como as dos outros Alexandrinos: tanto mais conforme à realidade e à comodidade expositiva será, portanto, a reunião de mestre e discípulo no mesmo parágrafo deste breve resumo.

Aristófanes de Bizâncio teria assumido o cargo de bibliotecário aos sessenta e dois e falecido aos setenta e sete anos de idade. Se todas as obras que lhe atribuem se repartem por estes quinze anos de actividade científica, é forçoso admitir que o sucessor de Eratóstenes tirou do sono e da vigília banal os momentos mais decisivos e mais significativos, em vinte séculos de filologia clássica. Nos textos de Homero e Hesíodo, dos líricos e dos trágicos, de Aristófanes e de Platão, incidiu pela primeira vez a visão de um crítico que também foi historiador e quem sabe se teorizador da literatura. Da crítica homérica falaremos adiante, ao abordarmos a obra de Aristarco. Primeira edição de Hesíodo foi a de Aristó-

fanés. Porém, o mais alto título de glória advém-lhe certamente da recollecção dos líricos, cujas poesias andavam dispersas, ao sabor de preferências e simpatias mais ou menos razoáveis e ao acaso do comércio livreiro. E não se limitou a coligir os poemas de Alceu, Alcman e Píndaro; senão que os agrupou em volumes, segundo a matéria e a métrica, e os dividiu em estrofes, de modo que o texto actual daqueles poetas vem a representar a edição de Aristófanés, com poucas alterações. Depois dos líricos, os trágicos: Ésquilo e Sófocles, talvez; Eurípides, sem dúvida, foram editados criticamente, e cada um dos dramas introduzido por um estudo histórico-literário que continha 1) o argumento, 2) informação acerca da estrutura da fábula, nos dramas de um ou de outro, ou de ambos os outros tragediógrafos, 3) notícia acerca da representação teatral, composição do coro, etc., 4) menção das partes em que se dividia o poema, 5) condições em que fora representado pela primeira vez (*didascália*) e 6) juízo estético. Entre os "argumentos" (*ὑποθέσεις*) que se conservam, alguns ainda mencionam a autoridade de Aristófanés e, se bem que abreviados e mutilados, descendem do texto outrora redigido pelo filólogo.

Não menos assombrados pela extensão e aprofundamento, os trabalhos lexicográficos de Aristófanés de Bizâncio desafiam qualquer confronto. Através dos excertos de Dídimos, as suas λέξεις ou γλῶσσαι, constituem a melhor parte do conteúdo de escólios e léxicos da época Romana e Bizantina, pelo menos no que respeita a glosas dialectais (átiacas e lacónicas) e significado de expressões raras e antiquíssimas. Para avaliar a amplitude e minuciosidade da informação lexicográfica deste gramático, basta citar os nomes de escritores antigos que figuram nos excertos seguramente derivados de Aristófanés: entre os poetas, Homero, Hesíodo, Arquíloco, Estesícoro, Alcman, Hiponax, Anacreonte, Píndaro, Laso, Baquílides, Simónides, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanés, Menandro, Licófron, Calímaco e alguns outros; entre os prosadores, Heródoto, Tucídides, Isócrates, Xenofonte e Demóstenes.

Da lexicografia de Aristófanés de Bizâncio hauriu Aristarco de Samotrácia, seu discípulo no Museu e sucessor na Biblioteca, inúmeras lições que aplicou brilhantemente à crítica e exegese de Homero. A filologia homérica de Aristarco encontra-se mais ou menos satisfatoriamente documentada pelo *Venetus A* da *Iliada*. Outro tanto não sucede, quanto à crítica e exegese de Aristófanés, mas talvez só porque os escoliastas, ou antes Dídimos, de quem eles dependem, poucas vezes assinalam as concordâncias entre discípulo e mestre, e mais se comprazem em registar a polémica de Aristarco contra Zenódoto. Porém, é certo que Aristófanés acatou as lições da tradição manuscrita com muito mais respeito que o primeiro bibliotecário de Alexandria. Além do "óbelos", que indicava a atétese, usou outros sinais diacríticos, como o "anti-sigma", para assinalar igual conteúdo em versos seguidos, e o "asterisco", para aqueles em que não via sentido ("ast. opponebat illis locis quibus sensus deest").

A crítica de Aristarco, se não é ainda a *crítica externa* dos modernos filólogos, sem dúvida afecta-a o mais alto expoente de perfeição que a *critica interna* atingiu na Antiguidade. Depois de Aristóteles que, na *Poética*, parece indicar semelhante doutrina, é Aristarco o primeiro a estabelecer, como princípio fundamental da exegese, que Homero só é explicável em Homero, por Homero e a partir de Homero. Este princípio fundou um método, e esse método exerceram-no Aristarco e a escola de Alexandria contra Crates e a escola de Pérgamo, que, mediante um desenfreado alegorismo, constituíam o Épico em fonte inesgotável e perene de toda a filosofia e toda a ciência da Helenidade. Aliás, quanto à Geografia, por exemplo, já Eratóstenes negara que Homero possuísse noções exactas dos lugares situados fora de Grécia. Além de Homero, Aristarco estabeleceu os textos de Hesíodo, na sequela de Aristófanes de Bizâncio, os de Arquíloco e Anacreonte, do comediógrafo Aristófanes e dos trágicos. Aos estudos gramaticais aludiremos, a propósito da escola de Pérgamo (§ 22). Para terminar, citaremos um escólio (Sch. *A ad Il. II* 316), que reproduz a imagem fiel da admiração dos Antigos pelo magistério do Alexandrino: “πτερύγος: paroxítono; a regra quer acentuação proparoxítona, como δοίδυκος, mas como a Aristarco assim lhe apraz acentuar, sigamo-lo como ao mais excelsa de todos os gramáticos”.

Os nossos conhecimentos acerca da filologia alexandrina e, em especial, da crítica homérica, depois de Zenódoto, por Aristófanes e Aristarco, dependem principalmente dos escólios do *Venetus A* da *Iliada* (cf. *Introduction à l'Iliade*, onde P. Mazon, a págs. 74 e segs., expõe o essencial sobre as fontes destes escólios). Este manuscrito da *Iliada* foi descoberto em 1799 por Villoison, e pode dizer-se que a chamada “Questão Homérica”, na forma em que F. A. Wolf a anunciou em seus *Prolegomena ad Homerum*, depende, em grande parte, dos estudos que o filólogo de Halle empreendeu sobre a história da crítica alexandrina e seus princípios metódicos, mercê das informações colhidas no referido manuscrito. Não se imagine, porém, que os escólios do *Venetus A* reproduzem na íntegra algum comentário ou tratado dos Alexandrinos. Estes, como os demais escólios a poetas e prosadores antigos, são o produto de uma “epitomização”, ou antes, de “epitomizações” sucessivas, através dos séculos, em que se copiaram e tornaram a copiar manuscritos, e cada vez que se copiava, mais se resumia e mutilava o teor dos originais. Em todo o caso, o *Venetus A* reproduz um estado relativamente remoto da tradição, mais antigo, designadamente, que o dos escólios à *Odisseia*, e o seu conteúdo fornece-nos preciosos ensinamentos sobre a matéria em apreço. — Sobre Aristófanes de Bizâncio, principalmente no que concerne à edição dos líricos e dos trágicos, leiam-se as páginas magistrais e entusiásticas de Wilamowitz, na sua *Einleitung in die griechische Tragödie* (pág. 139 e segs.). — A tradição memora expressamente o nome de Aristófanes nos seguintes argumentos de

tragédias: *Euménides*, *Antígona*, *Medeia*, *Fenícias*, *Orestes*, *Reso* e *Bacantes*. O mais completo, quanto às partes que mencionamos acima, é o da *Antígona*, ao qual só falta a “didascália” e o “juízo estético”.

16. As edições da epopeia, da lírica e da tragédia, assim como as de todos os demais textos de poetas e prosadores clássicos, autorizadas pelos nomes de Aristófanes e Aristarco, provavelmente contavam pouquíssimos exemplares, e o mais certo é que não existisse senão um de cada autor ou de cada género. Os sinais diacríticos, inscritos nos textos, remetiam o estudioso para volumes de *τύπομνήματα* (“comentários”), onde vinha explicada a motivação de sua presença à margem do texto e continham “excursus” complementares acerca da prosódia, métrica, ortoépia, semasiologia, mitologia, geografia, história, etc., tudo, em suma, que pudesse contribuir para esclarecer o obscuro significado de passagens que não eram imediatamente entendidas sem os subsídios da erudição. Além de que, a exemplo das escolas de Atenas, Alexandria ainda ministrava um ensino oral que, só muito mais tarde, na Idade Média, tornaria a ser considerado como o mais digno e mais profícuo. Desses comentários escritos ou orais, excerto após excerto, epítome após epítome, redigidos por gramáticos cada vez mais apressados e desatentos, restam escólios e léxicos, que diluem a ciência de Alexandria e Pérgamo na inepta verbosidade de escribas romanos e bizantinos. Mas, logo depois de Aristarco, entre os seus discípulos e os sucessores de Calímaco e Eratóstenes, há nomes de gramáticos e de “arqueólogos” que ainda não merecem censura e condenação por superficialidade e diletantismo.

17. Sexto bibliotecário de Alexandria foi Amónio, que escreveu um livro provando que Aristarco não publicara duas, mas tão-só uma edição de Homero — livro, de que Dídimos se serviria na sua obra *Acerca da Diortose de Aristarco, da Ilíada e da Odisseia*, a qual, depois de haver passado pela mão do autor do “resumo dos quatro”, vem a ser a fonte principal do escoliasta do *Venetus A*. Outro tratado de Amónio versava sobre as *Personagens escarnecididas pelos Cómicos*, e outro ainda, *Acerca de Píndaro*.

Uma das fontes do escoliasta do “Venetus A” é o *Resumo dos Quatro*, isto é, dos quatro tratados a que ele se refere no fim do comentário a cada rapsódia da *Ilíada*: 1) a obra de Aristônico sobre os sinais diacríticos usados pelos Alexandrinos, na crítica do texto homérico; 2) o livro de Dídimos, acima referido, sobre a revisão (*διόρθυσις*) de Aristarco; 3) o de Herodiano acerca da acentuação; 4) o de Nicandro sobre a pontuação. Cf. Mazon, *op. cit.* no § 15.

18. Dionísio da Trácia publicou uma *Ars Grammatica* (*τέχνη γραμματική*), cujo texto chegou até aos nossos dias, e que, exceptuada a sintaxe e a estilística, é a súmula de todo o ensino gramatical da filologia

alexandrina. Para avaliar a importância do opúsculo, basta dizer que em Roma, até Prisciano, e em Bizâncio, até Láscares, nada apareceu de essencialmente novo em matéria gramatical, e que os nossos compêndios e tratados ainda mantêm a terminologia dessa gramática arquetípica. Os antigos comentários a Dionísio, publicados por Hilgard (e antes, por Bekker), abrangem centenas de páginas repletas de informação, cuja origem primeira ascende, pelo menos, a Teofrasto. Do mesmo escritor, os comentários à *Iliada* e à *Odisseia* e uma obra *Contra Crates* testemunham da sobrevivência e da vitalidade de um ensino com as características e as directrizes que Aristarco lhe imprimira.

19. "Arqueólogo" da escola de Alexandria, no encalce dos Atidógrafos e de Calímaco, foi Pólemon de Ilion, que escreveu quatro livros sobre a *Acrópole de Atenas*, acerca da *Via Sacra* (estrada de Atenas e Elêusis), da *Stoá Poikile* de Sícon, de outros monumentos de Esparta, Tebas, Delfos e Samotrácia, e uma obra intitulada *Periegese de Tróia*. Uma ideia do género podemos colhê-la da leitura de Pausânias, e citações, directas ou indirectas, encontramo-las em Ateneu e alguns escoliastas e lexicógrafos.

20. Apolodoro de Atenas é o autor de uma *Crónica* em trímetros jâmbicos, que contava o tempo desde a ruína de Tróia. A obra, que se baseava em Eratóstenes, perdeu-se, mas vestígios dela não faltam nos escritores que lhe sucederam, desde Diodoro da Sicília até Eusébio de Cesareia. Foi ele o primeiro que estabeleceu a "akme" ou "floruit" no quadragésimo ano de idade. A tradição atribui-lhe um *Catálogo das Naves* (comentário ao II Livro da *Iliada*), dois escritos sobre o mimógrafo Sófron e o comediógrafo Epicarmo, e outro *Acerca das Etimologias*; mas a obra-prima de Apolodoro foi o *περὶ θεῶν*, em vinte e quatro livros, cuja perda é das mais lamentáveis, de quantas infelizmente temos de lamentar. A *Biblioteca Mitológica* que lhe foi atribuída, da qual se conservam três livros e dois epítomes, nada tem que ver com o tratado de Apolodoro. Deste, que foi o mais amplo e minucioso repertório de mitos e cultos da Grécia, só subsistem alguns fragmentos.

21. Dídimos de Alexandria, que morreu no primeiro decénio da Era Cristã, é o último grande filólogo da estirpe de Aristófanes e Aristarco. Cognominado "o das entranhas de bronze" (*χαλκέντερος*), "quod tantos libros composuerit quantos quivis nostrum alienos sua manu describere non possit" (Ruf. *Apologia*, II 20), devemos-lhes, e não é pouco, a memória do que foi a melhor época da filologia alexandrina, embora a sua actividade de erudito se cingisse mais especialmente à compilação das lições dos antigos. Os escoliastas citam ou aludem aos comentários de Dídimos à *Teogonia* de Hesíodo, a Píndaro, Baquílides, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro, Tucídides, e aos oradores

áticos. De um papiro descoberto no século passado, consta um extenso fragmento do comentário a Demóstenes, que é o mais esclarecedor dos métodos de trabalho do "Chalkénteros". Fonte indireta dos lexicógrafos posteriores são os dois léxicos, dos trágicos e dos cómicos, e outros, especializados em corruptelas e tropos. De interesse arqueológico e histórico-literário seriam as obras sobre *Poetas Líricos*, *Provérbios* e *A República de Cícero*. Finalmente, assim como Dídimo é o último responsável pela melhor parte dos escólios aos poetas e prosadores clássicos, assim Téon, filólogo coetâneo, o seria pela dos escólios aos poetas alexandrinos Calímaco, Teócrito, Licófron e Apolónio de Rodes.

22. A Escola de Pérgamo rivalizou com a de Alexandria. Se esta, de certo modo, nasce aparentada com a escola Peripatética, aquela surge sob a directa ou indireta regência dos Estóicos. Não surpreende, portanto, dadas as características do sistema filosófico, que a doutrina filológica se distinga pela alegorese dos poetas, a que já nos referimos a propósito de Aristarco, e pela preponderância dos estudos gramaticais *stricto sensu*. Quanto ao primeiro distintivo, os escólios do *Venetus B* da *Iliada* testemunham eloquentemente do alegorismo, e não é por acaso que estes escoliastas, e não os do *Venetus A*, citam o nome e mencionam a doutrina de Teággenes de Régio (cf. § 3), o precursor de toda a exegese alegórica dos poetas e, em especial, da poesia de Homero. Quanto ao segundo, basta leremos em Diógenes Laércio no capítulo dedicado a Zenão, as páginas que se referem à dialéctica (VII 55 e segs.) e consultar a bibliografia de Crisipo (VII 189), para verificar a minuciosa programação dos estudos morfológicos e sintácticos que, a partir de Crates, realizaria a escola de Pérgamo. Entre as obras de Crisipo já figuram livros sobre a ANOMALIA, acerca dos casos, solecismos, anfibolias, tropos, etimologias, etc. A doutrina da anomalia, propugnada pela escola de Pérgamo, opôs-se à da ANALOGIA, vigente na escola de Alexandria, e a querela entre Aristarco e Crates ecoou pelos séculos em fora. A questão resume-se em poucas palavras (v. Varrão, *De Lingua Latina*, especialmente o § 12): atendendo apenas à forma do nominativo, verificavam os filólogos de Pérgamo a incoerência ou anomalia da flexão, e essa anomalia, verificada singularmente, passa a constituir-se como lei interna e geral de toda a vida da linguagem; pelo contrário, os filólogos de Alexandria defendem a analogia, isto é, verificados numerosos casos de coerência e regularidade na flexão, afirmam que as anomalias ocorrentes na "consuetudo" tendem a desaparecer sob a ação niveladora da analogia. — De Crates, há indício de uma revisão ("diortose") e de um comentário do texto homérico e de tratados sobre a *Iliada* e a *Odisseia*, de um comentário aos *Trabalhos* de Hesíodo, a Eurípides e a Aristófanes, e cinco livros, pelo menos, sobre o dialecto ático.

## PERÍODO PÓS-ALEXANDRINO

*Características gerais. Gramática, História e crítica literária.  
Antologias. Escoliastas e Lexicógrafos*

23. Todos os resultados da investigação filológica, adquiridos durante os séculos que vão desde a época da Sofística até ao limiar do Império Romano, são submetidos, depois de Dídimos, ao esforço de acomodação a uma nova mentalidade. Salvo raras exceções, o cidadão do Império, ainda o mais ávido de leitura e de estudo, é-o de leitura facilitada e de estudo apressado. O grego de Alexandria quer saber, o Romano de todo o mundo quer conversar, mesmo do que não sabe. Desde o alvorocer da nossa Era, aparecem, portanto, as edições anotadas de textos difíceis. Deve datar de então o manuscrito com escólios marginais, isto é, inscritos nas próprias páginas que comentam. Como dissemos, Aristófanes e Aristarco, e, depois, Dídimos, editassem ou não os textos de poetas e prosadores, em número que permitisse a difusão por toda a gente culta e curiosa — e o mais certo é que não tivessem redigido, ou mandado redigir, senão um exemplar de cada autor —, o comentário erudito constava de volumes à parte, mais ou menos extensos, mais ou menos numerosos. Agora, o leitor não quer saber quais as opiniões dos sábios acerca de passagens convertidas, nem quais os fundamentos científicos de tais opiniões e controvérsias; o que ele pretende é abranger de relance o verso ou a palavra, e o seu sentido mediato ou imediato, verdadeiro ou verosímil, próprio ou figurado. Depois, há outros homens que se contentam de conhecer a “intriga” da tragédia ou da comédia, o argumento geral da epopeia e os episódios que lhe compõem os poemas. Daí, que as obras dos mitógrafos e os építomes dos críticos reduzam as “fábulas” ao insignificante relato da sucessão dos acontecimentos. O estudante não possui nem o gosto nem o tempo para perder em moroso e laborioso caminho através de pormenores lexicais: os léxicos têm de tornar-se facilmente manuseáveis e de rápida consulta. E até o interesse do aprendiz há-de ser solicitado pela representação plástica das acções — testemunham-no a *Tabula Iliaca* e, mesmo, os utensílios domésticos, decorados com figuras e situações da epopeia, de conformação intencionalmente didáctica. Em suma, o período Pós-Alexandrino é o dos escólios e léxicos abreviados, dos építomes e colectâneas de excertos, das antologias e, sobretudo e de modo geral, dos livros de leitura fácil. O mais grave, todavia, não é o aparecimento desses auxiliares de estudo; deplorável é, sim, o facto de tais építomes e excertos haverem banido da tradição os insubstituíveis originais da ciência e da pesquisa dos grandes Alexandrinos. Pagam estes, assim — o que não nos compensa da perda —, a culpa que lhes cabe no desaparecimento de obras que desprezaram ou menosprezaram, porque não lhes satisfaziam o gosto e as exigências críticas (*kánon!*),

como, por exemplo, os poemas do ciclo ou dos ciclos épicos e as centenas de tragédias dos dramaturgos que não ostentavam os nomes de Ésquito, Sófocles e Eurípides, ou de obras que os seus *hypomnémata* absorveram em grande parte, como, *ex. grat.*, as dos atidógrafos, periegetas, mitógrafos e congêneres. Há exceções à triste regra que enumoramos, designadamente os estudos gramaticais, no sentido hoje corrente, que neste período atingiram um grau de desenvolvimento que não alcançaram no período anterior, com os trabalhos de Herodiano e Apolónio Díscolo. Outros nomes notáveis são os de Trífon de Alexandria, Cecílio de Calacte, Dionísio de Halicarnasso e Plutarco de Queroneia. Desta época datam também o *De sublimitate*, atribuído a Longino, e o *Dipnosofistas* de Ateneu.

24. De Trífon de Alexandria resta uma obra *Acerca dos Tropos*. Ateneu, Apolónio Díscolo e Herodiano citam ou aludem a livros dele, sobre formas dialectais, ortografia antiga, onomástica, analogia nas declinações, prosódia, artigo e muitos outros assuntos gramaticais. Directa ou indirectamente, algo passou da *Onomástica* para Ateneu e Pólux. Assinalam o nome de Dionísio de Halicarnasso o tratado, que conservamos, *De compositione verborum*, além de obras respeitantes à história e teoria da literatura: *Epistolae I/II ad Ammaeum* (sobre Demóstenes e Tucídides), *Dos Oradores Áticos* (incompleto), *Da Imitação e Epístola a Pompeio* (Demóstenes e Platão). Cecílio de Calacte escreveu um livro *Sobre a História*, citado por Ateneu, uma *Arte Retórica*, citada por Quintiliano, um *De sublimitate*, e *Sobre o carácter dos dez oradores*, que discutia a autenticidade dos discursos atribuídos aos oradores áticos. Desta obra hauriu, como fonte principal, o autor das *Vitae X Oratorum*, que figura entre os escritos de Plutarco. O Plutarco, autêntico ou pseudo-epígrafo, contém numerosíssimos escritos de interesse filológico e histórico-literário. Entre as obras que a tradição conservou integralmente, há, por exemplo, o *De placitis philosophorum*, mediante o qual Diels, por confronto com um excerto de Estobeu, reconstituiu um texto do doxógrafo Aécio, mais próximo do original. *Vidas dos Oradores Áticos*, *Demóstenes e Cícero*, *Vida de Homero*, descendem de boas fontes, como também a *Comparação de Aristófanes e Menandro*. As *Questiones Romanae* e as *Questiones Graecae*, as *Convivialae*, são uma verdadeira mina de informes sobre os mais diversos problemas históricos e literários. Entre as obras de que apenas restam citações ou alusões, figura o *Comentário a Hesíodo*, de que Proclo hauriu copiosamente, e os livros sobre Píndaro, Eurípides, Arato e Nicandro. — Da mesma época é Diógenes Laércio, cuja obra é a única que resta, entre dezenas de “histórias da Filosofia” que a Antiguidade conheceu. Diógenes, ou as suas fontes — o problema ainda não encontrou solução satisfatória —, cita, entre outros, as *Sequências de Filósofos* de Alexandre “Polyhistor”, os *Homens Ilustres* de Ansícrates, as *Sequências de Antístenes*, Sosícrates e

Sótion, a *Cronologia* de Apolodoro, vários escritos de Aristóxeno, os *Índices* ou *Quadros* de Calímaco, *Aristóteles*, *Teofrasto*, *Pitágoras* e outros, de Hermipo de Esmirna, as *Biografias* de Antígonos, Sátiro e Díocles de Magnésia, e os *Placita* de Teofrasto. — No *Banquete dos Sábios* ("Dipnósofistas") de Ateneu de Naucrátis, cugo original abrangia 30 livros (restam 15, nem todos completos), são citados 750 escritores, mais de 500 poetas com mais de 1000 títulos de dramas. Entre eles, 27 de Ésquilo, 25 de Epicarmo, 7 de Crátino, 49 de Sófocles, 42 de Aristófanes, 33 de Eurípides, 108 de Aléxis, 106 de Antífanos, 47 de Eubulo, 46 de Menandro, 29 de Dífilo, 19 de Filémon, 24 de Tímcles, 18 de Nicóstrato, 12 de Efipo (só conhecido através de Ateneu), 9 de Frínico. Ao todo, Ateneu conservou cerca de 10 500 versos, dos quais só alguns 500 são conhecidos por outros escritos (Gudeman, pág. 79, n.º 1). Estes números falam por si. Se não possuíssemos o texto de Ateneu, pouco ou nada saberíamos da história da comédia, principalmente depois de Aristófanes.

25. Da obras gramatical de Apolónio Díscolo e de seu filho Élio Herodiano, pouco resta, no original grego; mas os gramáticos latinos, nomeadamente Prisciano, transmitem-nos as linhas gerais das suas doutrinas, em especial das que se referem à sintaxe. Apolónio Díscolo teria sido o fundador da sintaxe científica. — Sobre os antigos lexicógrafos não faltam trabalhos de pormenor e sínteses provisórias; mas ainda está por escrever o capítulo definitivo da história da filologia clássica, que disponha satisfatoriamente aos olhos da crítica os resultados das pesquisas efectuadas pelos modernos editores dos léxicos antigos. Em resumo e muito esquematicamente, a tradição lexicográfica afigura-se haver ocorrido do seguinte modo: — Todos os grandes filólogos de Alexandria, com excepção de Aristarco — embora os seus comentários tenham sido largamente utilizados por outros, como Apolónio "Sofista" e Ireneu ou Minucius Pacatus —, se ocuparam destes trabalhos. Já nos referimos aos léxicos de Aristófanes de Bizâncio e de Calímaco, dos quais ainda se encontram vestígios, quer na tradição directa (excertos em alguns manuscritos), quer, na tradição indirecta, incorporados em obras de pós-teros. Depois vêm Apolodoro de Atenas, Trifon e Dídimos (cf. *supra*). Por volta do ano 50 da nossa Era, Pânsilo de Alexandria coligiu em uma só obra, de vastas dimensões, quase todos os trabalhos lexicográficos de seus antecessores, sobretudo, talvez, os de Dídimos. Deste léxico, ou melhor, deste grande dicionário enciclopédico, derivam, por meio de sucessivas "epitomizações", em primeiro lugar o *Hellenikà Onómata* de Vestinus (do tempo de Adriano), e, depois, o *Periergopenetes* de Diogeniano de Heracleia, citado por Hesíquio de Alexandria (século V), autor do maior dicionário que nos ficou da Antiguidade. Importantíssimo para a tradição lexicográfica foi o movimento *aticista*, também designado por *segunda sofística*, que se processou a partir do século II

da nossa Era, mormente entre os filólogos gregos de Roma. É este, decerto, o primeiro “renascimento” das letras clássicas, na história da cultura ocidental. Élio Dionísio e Pausânias (não o “periegeta”) são os primeiros representantes do “aticismo” na lexicografia, aos quais se segue Frínico de Betínia (do tempo de Cómodo), de cuja obra ainda existem fragmentos e um excerto — o primeiro dos *Lexica Segueriana*, publicados por Bekker no I volume dos *Anecdota Graeca*. A esta classe pertencem dois dos mais interessantes léxicos que possuímos: o de Valério Harpocrátion, *Léxico dos Dez Oradores* (século II), uma das principais fontes para o estudo das instituições áticas, e o *Onomástikon* de Júlio Pólux, em 10 livros (também do século II), que, tendo recolhido, entre outros materiais, os da *Historia Theatrica* de Juba II, erudito rei da Mauritânia, nos dá preciosas informações sobre a terminologia dramática. Outro ramo da tradição é o constituído pelos dicionários etimológicos, cujas raízes se aprofundam até Heraclides de Ponto, e, através da filologia alexandrina e romana, vêm emergir na época bizantina nos *Etymologicum Genuinum*, *Etymologicum Parvum*, *Etymologicum Gudianum* e, finalmente, no *Etymologicum Magnum*. O que resta dos dois primeiros traz vestígios do trabalho de Fócio (século IX), autor de outro dicionário, que ainda existe, derivado, na maior parte, do VI dos *Lexica Segueriana*. Resta mencionar o *Suda*, a grande enciclopédia, composta no século X, por autor desconhecido (durante muito tempo atribuiu-se-lhe erradamente o nome de *Suidas*); além de directo recurso a alguns “clássicos”, principalmente Homero, Sófocles e Aristófanes, o seu autor ou os seus autores hauriram copiosamente, em matéria biográfica, de Hesíquio de Mileto, e em matéria lexicográfica, da mesma fonte do léxico de Fócio, e ainda, de Harpocrátion e Diogeniano. Apesar do grande número de lapsos e descuidada redacção, o *Suda* presta ainda hoje valiosíssimo auxílio à história da literatura, designadamente, no que concerne a biografias.

26. Quanto aos escoliastas, já acima ficou escrito que foi precisamente no período Pós-Alexandrino que tiveram origem as edições de textos com notas marginais, que substituíram (e eliminaram da tradição) as edições com volumes complementares de *hypomnémata*. As colectâneas actuais provêm principalmente de alguns códices de Homero, Hesíodo, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Licófron, Apolónio de Rodes e Teócrito. Entre essas anotações eruditas, ainda há boa e antiga ciência filológica, mas, na maior parte, a redacção actual é tão recente, que em muitos escólios se encontram transcritos ou resumidos artigos de léxicos das épocas romana e bizantina, e, por exemplo, em matéria mitológica, o escoliasta do *Venetus A* limita-se frequentemente a transcrever o compêndio do pseudo-Apolodoro.



## APÊNDICE III

### Distribuição dos Argumentos Trágicos pelos Ciclos Mitológicos Tradicionais\*

#### I. CICLO ÉPICO

##### A. CICLO TROIANO (170)

###### 1. *Cypria* (41)

TELEPHOS: Aeschylus, Euripides, Agathon, Cleophon, Iophon, Moschion;

MYSOI: Aeschylus, Sophocles, Euripides, Agathon, Nicomachus;

PALAMEDES: Aeschylus, Sophocles, Euripides, Astydamas minor;

IPHIGENEIA: Aeschylus, Sophocles. *Euripides* (2), Polyidus;

ALEXANDROS: Sophocles, Euripides, Nicomachus;

HELENES APAITESIS: Sophocles, Timesitheus;

KYKNOS: Sophocles, Euripides.

(mais 11 dramas, cada um de um só autor)

###### 2. *Ilias* (18)

ACHILLEUS: Aristarchus, Astydamas, Carcinus, Cleophon, Diogenes, Euaretus, Iophon;

HEKTOROS LYTRA: Aeschylus, Dionysios, Timesitheus;

RHESOS: Euripides.

(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

---

\* Cf. Haigh, *Tragic Drama*, Apêndice II, págs. 473 e segs.; Nauck, *Fragmenta Index fabularum*. Obra fundamental é ainda a de F. G. Welcker, *Die griechische Tragödie mit Rück-sicht auf den epischen Cyclus geordnet* (1841).

3. *Aethiopis* (10)

MEMNON: Aeschylus, Sophocles, Timesitheus.  
(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

4. *Ilias parva* (24)

AIAS: Sophocles, Astydamas minor, Carcinus, Theodectes;  
PHILOKTETES: Sophocles (2), Aeschylus, Euripides, Antiphon, Achaeus, Philocles, Theodectes;  
PHOINIX: Sophocles, Euripides, Astydamas minor, Ion (2);  
NEOPTOLEMOS: Mimnermus, Nicomachus.  
(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

5. *Iliupersis* (18)

HELENE: Sophocles, Diogenes, Theodectes;  
POLYXENE: Sophocles, Euripides minor, Nicomachus;  
PRIAMUS: Sophocles, Philocles;  
TROIADES: Euripides;  
HEKABE: Euripides.  
(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

6. *Nosti* (41)

AGAMEMNON: Aeschylus;  
CHOEPhOROI: Aeschylus;  
EUMENIDES: Aeschylus;  
ANDROMACHE: Sophocles, Euripides, Antiphon;  
HELENE: Euripides;  
ELEKTRA: Sophocles, Euripides;  
ORESTES: Euripides, Carcinus, Euripides minor, Theodectes, Timesitheus;  
IPHIGENEIA TAUR: Euripides;  
ALETES: Sophocles, Lycophron;  
HERIGONE: Sophocles, Cleophon, Philocles, Phrynicus;  
TEUKROS: Sophocles, Euaretus, Ion, Nicomachus;  
NAUPLIOS: Astydamas, Lycophron, Philocles, Sophocles;  
PELEUS: Sophocles, Euripides;  
TYNDAREOS: Sophocles, Nicomachus.  
(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

7. *Odyssea* (11)

KYKLOPS SATYRIKOS: Euripides, Aristias;  
PENELOPE: Aeschylus, Philocles;  
(mais 5 dramas, cada um de um só autor)

8. *Telegonia* (7)

ODYSSEUS AKANTHOPLEX (NIPTRA): Sophocles, Apollodorus.  
(mais 5 dramas, cada um de um só autor)

B. CICLO TEBANO (60)

1. *Thebais* (18)

PHOINISSAI: *Euripides*;  
HKETIDES: *Euripides*;  
ANTIGONE: *Sophocles*, Euripides, Astydamas;  
HEPTA EPI THEBAS: *Aeschylus*;  
AMPHIAREOS: Carcinus minor, Cleophon, Sophocles (drama satírico);  
ARGEIOI: Aeschylus, Ion;  
PARTHENOPAIOS: Astydamas, Spintharus?, Dionysius?;  
HYPSIPYLE: Aeschylus, Euripides.  
(Mais 4 dramas, cada um de um só autor)

2. *Oedipodia* (20)

OIDIPOUS: *Sophocles* (2), Aeschylus, Euripides, Achaeus, Carcinus minor, Diogenes, Nicomachus, Philocles, Theodectes, Lycophron (2), Xenocles;  
OIDIPODEIA: Meletus;  
LAIOS: Aeschylus, Lycophron;  
CHRYSSIPPOS: Euripides, Diogenes, Lycophron;  
SPHINX Satyr.: Aeschylus.

3. *Epigonoi* (22)

ALKMEON: Sophocles, Euripides (2), Achaeus, Agathon, Astydamas, Euaretus, Nicomachus, Xenocles;  
EPIGONOI: Aeschylus, Sophocles, Astydamas minor;  
OINEUS: Sophocles?, Euripides, Chaeremon, Philocles;  
ALPHESIBOIA: Achaeus, Chaeremon.  
(mais 4 dramas, cada um de um só autor)

C. OUTRAS EPOPEIAS (12)

1. *Danais* (6)

AIGYPTIOI: Aeschylus, Phrynicus;  
DANAIDES: Aeschylus, Phrynicus, Timesitheus;  
HIKETIDES: *Aeschylus*.

2. *Oechaliae Halosis* (2)

TRACHINIAI: *Sophocles*;  
EURYTIDAI: Ion.

### 3. *Titanomachia* (4)

PROMETHEUS DESMOTES: Aeschylus.  
(mais 3 dramas do mesmo autor)

## II. OS MITOS DE DIONISO (19, 20?)

BAKCHAI: Aeschylus (?), *Euripides*, Cleophon, Iophon;  
[LYKOURGEIA TETRALOGIA: Aeschylus, Polyphradmon];  
PENTHEUS: Aeschylus, Thespis, Iophon, Lycophron;  
SEMELE: Aeschylus, Carcinus, Diogenes;  
SEMELE KERAUNOUMENE: Spintharus;  
LYKOURGOS SAT: Aeschylus;  
EDONOI: Aeschylus;  
BASSARAI: Aeschylus;  
NEANISKOI: Aeschylus. } LYKOURGEIA  
TETRALOGIA

## III. ARGONÁUTICA (43)

MEDEIA: *Euripides*, ? (cf. Nauck, pág. 838), Biotus, Carcinus minor, Dicaeogenes, Diogenes?, *Euripides* minor;  
ATHAMAS: Aeschylus, ? (cf. Nauck, pág. 837), Astydamas, Sophocles, Xenocles (drama satírico);  
INO: Sophocles?, *Euripides*;  
TYRO: Sophocles (2), Astydamas minor, Carcinus;  
HIPSIPYLE: Aeschylus, *Euripides*;  
PHINEUS: Sophocles (2), Aeschylus;  
PHRIXOS: Sophocles (3), *Euripides*, Achaeus, Philocles.  
(mais 13 dramas, cada um de um só autor)

## IV. MITOS DE ARGOS (37)

AEROPO: Agathon, Carcinus minor;  
ANDROMEDA: Sophocles, *Euripides*, Lycophron, Phryni-chus;  
DANAE: Sophocles, *Euripides*;  
THYESTES: Sophocles (2), *Euripides*, Agathon, Apollo-dorus, Carcinus, Chaeremon, Cleophon, Diogenes?  
KRESSAI: Aeschylus, *Euripides*;  
CHRYSIPPOS: *Euripides*, Diogenes?, Lycophron.  
(mais 13 dramas, cada um de um só autor)

## V. MITOS DE HÉRACLES (28)

ALKMENE: Aeschylus, Euripides, Astydamas minor, Dionysios, Ion;  
AMPHITRYON: Sophocles, Aeschylos Alexandrinus;  
ANTAIOS: Aristias, Phrynicus (2);  
HERAKLES: *Euripides*, Sophocles, Astydamas, Diogenes, Lycophron, Spintharus, Timesitheus;  
LIKYMNIOS: Euripides, Xenocles;  
OMPHALE: Satyrike: Achaeus, Ion.  
(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

## VI. MITOS DA ÁTICA (29)

HERAKLEIDAI: *Euripides*. Aeschylus;  
HIPPOLYTOS: *Euripides* (2), Lycophron;  
ION: *Euripides*;  
AIGEUS: Sophocles, Euripides;  
ALOPE: Euripides, Carcinus;  
HERIGONE: Sophocles, Cleophon, Philocles, Phrynicus;  
THESEUS: Sophocles, Euripides, Achaeus;  
PEIRITHOOS: Euripides?, Critias?, Achaeus;  
TEREUS: Sophocles, Philocles.  
(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

## VII. ARGUMENTOS DE VÁRIAS PROVENIÊNCIAS (91)

ALKESTIS: *Euripides*;  
ADONIS: Dionysius, Ptolomaeus;  
AIOLOS: Euripides, Lycophron;  
AKTAION: Cleophon, Iophon, Phrynicus;  
ATALANTE: Aeschylus, Aristias;  
BELLEROPHONTES: Euripides, Astydamas;  
IXION: Aeschylus, Sophocles, Euripides, Callistratus, Timesitheus;  
LYKAON: Astydamas, Xenocles;  
MELEAGROS: Sophocles, Euripides, Antiphon, Sosiphanes;  
NIOBE: Aeschylus, Sophocles, Meliton;  
SISYPHOS: Aeschylus (2), Sophocles, Euripides, Critias;  
TANTALOS: Sophocles, Aristarchus, Aristias, Phrynicus;  
OREITHYIA: Aeschylus, Sophocles.  
(mais 54 dramas, cada um de um só autor)

## VIII. ARGUMENTOS DE PROVENIÊNCIA INCERTA (44)

DEXAMENOS: Cleophon, Iophon.

(mais 42 dramas, cada um de um só autor)

## IX. ARGUMENTOS EXTRAÍDOS DA HISTÓRIA (9)

PERSAI: *Aeschylus*, Phrynicus;

THEMISTOKLES: Moschion, Philiscus.

(mais 5 dramas, cada um de um só autor)

### RESUMO:

|                  |    |        |                      |   |        |
|------------------|----|--------|----------------------|---|--------|
| OIDIPOUS (I B2)  | 13 | dramas | MELEAGROS (VII)      | 4 | dramas |
| ALKMEON (I B3)   | 9  | "      | PENTHEUS (II)        | 4 | "      |
| MEDEIA (III)     | 9  | "      | TANTALOS (VII)       | 4 | "      |
| HERAKLES (V)     | 9  | "      | ALEXANDROS (I A1)    | 3 | "      |
| TELEPHOS (I A1)  | 6  | "      | HEKTOROS LYT. (I A2) | 3 | "      |
| ATHAMAS (III)    | 6  | "      | MEMNON (I A3)        | 3 | "      |
| PHRIXOS (III)    | 6  | "      | HELENE (I A5)        | 3 | "      |
| ORESTES (I A6)   | 5  | "      | POLYXENE (I A5)      | 3 | "      |
| MYSOI (I A1)     | 5  | "      | ANDROMACHE (I A6)    | 3 | "      |
| ALKMENE (V)      | 5  | "      | AMPHIAREOS (I B1)    | 3 | "      |
| IXION (VII)      | 5  | "      | PARTHENOPAIOS (I B1) | 3 | "      |
| SISYPHOS (VII)   | 5  | "      | CHRYSIPPOS (I B2)    | 3 | "      |
| PHOINIX (I A4)   | 5  | "      | DANAIDES (I C1)      | 3 | "      |
| BAKCHAI (II)     | 5  | "      | SEMELE (II)          | 3 | "      |
| EPIGONOI (I B3)  | 4  | "      | PHINEUS (III)        | 3 | "      |
| ERIGONE (I A6)   | 4  | "      | AMPHITRYON (V)       | 3 | "      |
| PALAMEDES (I A1) | 4  | "      | ANTAIOS (V)          | 3 | "      |
| TEUKROS (I A6)   | 4  | "      | HIPPOLYTOS (VI)      | 3 | "      |
| NAUPLIOS (I A6)  | 4  | "      | THESEUS (VI)         | 3 | "      |
| TYRO (III)       | 4  | "      | PEIRITHOUS (VI)      | 3 | "      |
| OINEUS (I B3)    | 4  | "      | AKTAION (VII)        | 3 | "      |
| ANDROMÉDA (IV)   | 4  | "      | NIOBE (VII)          | 3 | "      |

## APÊNDICE IV

Lista das Partes Lírico-Epirremáticas  
que Ocorrem no Texto das Tragédias Conhecidas,  
segundo Diehl (artigo “*Kommói*”, da R. E.)  
e Reiner (*Totenklage*\*)

(K) = *kommos*

(MS) = *melè apò skenês*

(A) = *amoibaia*

(R) = lamentações fúnebres, como tal determinadas, segundo o  
conteúdo, citadas por Reiner (*op. cit.*, pág. 15, n.º 4).

### ÉSQUILO:

HIKETIDES: (A): 344-417; 734-763; 843-865; 866-910.

PERSAI: (K): 256-289; 931-1077. (A): 694-702. (R): 532-597; 918-977.

HEPTA: (A): 203-218; 686-711; 875-1004; (cf. 78-109).

AGAMEMNON: (K): 1072-1113; 1114-1177; 1448-1550. (A): 1407-1430.

CHOEPHOROI: (K): 306-475; 869-874.

EUMENIDES: (K): 777-891.

PROMETHEUS: (MS): 575-608.

### SÓFOCLES:

AIAS: (K): 221-262; 348-429; 880-960. (R): vestígios de “góos” nas  
passagens seguintes: 891, 893, 896, 900-903, 937, 939, 944-945,  
980-983.

ANTIGONE: (K): 806-882; 1261-1346.

OIDIPOUŚ T.: (K): 1313-1268. (A): 649-706.

ELEKTRA: (K): 121-250; 823-870. (MS): 1232-1287. (A): 1398-1441.  
(R): 86-120.

TRACHINIAI: (K): 863-895. (MS): 971-1043.

PHILOKTETES: (K): 1081-1217. (A): 135-218; 827-864.

OIDIPOUS: (K): 1670-1750. (A): 117-253; 510-548; 833-843; 876-886;  
1447-1449.

## EURÍPIDES:

ALKESTIS: (K): 872-934. (MS): 243-272; 393-415. (R): 435-475.

MEDEIA: (K): 1251-1292.

HIPPOLYTOS: (K): 565-600; 811-898. (A): 58-72. (R): 811-815;  
836-847; 848-855; 1347-1388.

ANDROMACHE: (K): 1173-1225. (MS): 501-544; 825-865. (R):  
103-116; 1173-1225.

HEKABE: (K): 684-722; 1056-1106. (MS): 154-215. (A): 1024-1055.

HIKETIDES: (K): 797-836; 990-1033; 1072-1079. (MS): 1123-1164.  
(R): 802-836; 955-979.

HERAKLES: (K): 875-908; 909-921; 1042-1085. (MS): 1178-1213. (A):  
815-821.

ION: (K): 752-799. (MS): 1437-1507.

TROIADES: (K): 153-196; 1216-1250; 1287-1332. (MS): 235-291;  
577-607. (R): 98-152; 511-576; 1060-1120.

ELEKTRA: (K): 1163-1171; 1177-1232. (A): 167-212. (R): 112-166.

IPHIGENEIA T.: (K): 123-235; 643-657. (MS): 827-899.

HELENE: (K): 164-252; 330-385. (MS): 627-697.

PHOINISSAI: (K): 291-354; 1340-1351. (MS): 103-192; 1485-1581;  
1710-1757. (R): 1019-1066; 1285-1306.

ORESTES: (K): 140-207; 1246-1310. (R): 960-1012.

HIPSIPYLE: (MS): fr. 757 (Nauck, p. 596).

BAKCHAI: (A): 576-603; 1024-1042; 1168-1199.

IPHIGENEIA A.: (A): 1283-1335; 1475-1531. (R): 1276-1335.

RHESOS: (R): 895-904; 906-914.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBEGGIANI, F.: *Aristotele. La Poetica. Introduzione, traduzione e commento*. Firenze 1934.
- ALY, R.: *Stasimon* — R. E.\* III A2, col. 2159-66.
- ALY, R.: *Satyrspiel* — R. E. II A1, col. 235-47.
- ATKINS, J. W. S.: *Literary Criticism in Antiquity*, I-II. Londres 1952.
- BALDRY, H. C.: *Aristotle and the Dramatization of Legend* — “Classical Philology”, 4 (1954), págs. 151 e segs.
- BERNAYS, J.: *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlim 1880.
- BICKEL, E: *Geistererscheinungen bei Aischylos* — “Rheinisches Museum für Philologie”, 91 (1942), págs. 123 e segs.
- BICKEL, E.: *Die Griechische Tragödie* — “Bonner Kriegsvorträge”, 58-59, Bonn, págs. 65 e segs.
- BIEBER, Margarette: *The History of Greek and Roman Theater*. Princeton 1939.
- BIGNAMI, E.: *La Poetica di Aristotele e il Concetto dell'Arte presso gli Antichi*. Firenze 1932.
- BLUMENTHAL, A. von: *Tetralogie* — R. E. V A1, col. 1077-84.
- BLUMENTHAL, A. von: *Aischylos*. Stuttgart 1924.
- BLUMENTHAL, A. von: *Sophokles, Entstehung und Vollendung der Griechischen Tragödie*. Stuttgart 1936.
- BONITZ, H.: *Index Aristotelicus*. 2.<sup>a</sup> ed., Berlim 1955.
- BOYANCE, P.: *Le Culte des Muses chez les Philosophes Grecs*. Paris 1937.
- BROMMER, F.: *Satyroi*. Würzburg 1937.
- BUSCHOR, E.: *Satyrtänze und Frühes Drama* — “Sitzb. d. Akk. München”, 1943.
- BUTCHER, S. H.: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. 4.<sup>a</sup> ed., Nova York 1951 (1.<sup>a</sup> ed., 1894).

---

\* PAULY-WISSOWA-KROLL-ZIEGLER, *Real Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*.

- BYWATER, I.: *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation and commentary*. Oxford 1909.
- CAMPO, L.: *I Drammi Satireschi della Grecia Antica*. Milano 1940.
- CANTARELLA, R.: *I Primordi della Tragedia*. Salerno 1936.
- CANTARELLA, R.: *Eschilo: Parte I. Tradizione ed Originalità*. Firenze 1941.
- CANTARELLA, R.: *I Nuovi Frammenti Eschilei di Ossirinco*. Napoli s/d (1974).
- CASTELVETRO, L.: *Poetica d'Aristotele Volgarizzata e Esposta*. Viena 1570.
- CESSI, C.: *Origini della Tragedia Greca*. Milano 1924.
- COOK, A. B.: *Zeus. A Study in Ancient religion*, vol. I. Cambridge 1914, págs. 645 e segs.
- COOPER, L./GUDEMAN, A.: *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven 1928 (Suplemento no "American Journal of Philology", vol. 52 [1931], págs. 168 e segs.).
- CROISSET, A.-M.: *Histoire de la Littérature Grecque*, I-V, Paris 1901-21.
- CROISSANT, Jeanne: *Aristote et les Mystères*. Liège/Paris 1932 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, v. 51).
- CRUSIUS, M.: *Dithyrambos* — R. E.
- DACIER, A.: *La Poétique Traduite en Français avec des Remarques Critiques*. Amsterdã/Paris 1692.
- DALE, A. M.: *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge 1948.
- DELATTE, A.: *Les Conceptions de l'Enthousiasme chez les Philosophes Pré-Socratiques*. Paris 1934.
- DEL GRANDE, C.: *Intorno alle Origini della Tragedia*. Napoli 1936.
- DEL GRANDE, C.: *Hybris, Colpa e Castigo nell'Espressione Poetica e Letteraria degli Scrittori della Grecia Antica/ da Homero a Cleanti*. Napoli 1947.
- DEL GRANDE, C.: *Tragoidia, Essenza e Genesi della Tragedia*. Napoli 1952.
- DE PROPRIS, A.: *Eschilo nella Critica dei Greci*. Torino s/d (1941).
- DIEHL, E.: *Kommói* — R. E. XI 1, col. 1195-1207.
- DIETERICH, A.: *Die Entstehung der Tragödie* — "Archiv für religionswissenschaft", vol. 11 (1908), págs. 163 e segs.
- DIRLMEIER, F.: *Katharsis Pathematon* — "Hermes", vol. 75 (1940), págs. 81 e segs.
- DIRLMEIER, F.: *Der Mythos vom König Oedipus*. Mainz 1948 («Die Alte Welt», vol. 1).
- DÜRING, I.: *Aristotle in the Ancient Bibliographical Tradition*. Göteborg 1957.
- ELSE, G. F.: *A Survey of Work on Aristotle's "Poetics"*. 1940-1954. — "Classical Weekly", vol. 48 (1955), págs. 73 e segs.

- ELSE, G. F.: *The Origin of Tragoidia*—“Hermes”, vol. 85 (1957), págs. 17 e segs.
- ELSE, G. F.: *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass., 1957.
- FARNELL, L. R.: *The Cults of Greek States*, vol. 5, Oxford 1909, págs. 234 e segs.
- FARNELL, L. R.: *The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy*—“Journal of Hellenic Studies”, vol. 29 (1909), págs. 41 e segs.
- FARNELL, L. R.: *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford 1921.
- FESTUGIÈRE, A. J.: *Sur le Texte de la “Poétique” d'Aristote*—“Revue des Études Grecques”, vol. 67 (1954), págs. 252 e segs.
- FINSLER, G.: *Platon und die Aristotelische Poetik*. Leipzig 1900.
- FLASHAR, H.: *Die Medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der Griechischen Poetik*—“Hermes”, vol. 84 (1956), págs. 12 e segs.
- FLICKINGER, R. C.: *The Greek Theater and its Drama*. 3.<sup>a</sup> ed., Chicago 1926.
- FRAENKEL, E.: *Aeschylus Agamemnon*, I-III. Oxford 1950.
- FRICKENHAUS, A.: *Skene*—R. E. III A1, col. 470 e segs.
- FRICKENHAUS, A.: *Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie*—“Jahrbuch des königl. deutschen archäol. Instituts”, vol. 32 (1917), págs. 1-15.
- FRITZ, K. von: *Tragische Schuld und Poetische Gerechtigkeit in der Griechischen Tragödie*—“Studium Generale”, 8 (1955), págs. 194 e segs.
- GARCIA BACCA, J. D.: *Aristoteles. Poetica*. México 1946.
- GEFFCKEN, J.: *Griechische Literaturgeschichte*, I-II. Heidelberg 1926-34.
- GEFFCKEN, J.: *Der Begriff des Tragischen in der Antike*—“Vorträge der Bibliothek Warburg”, Leipzig 1930.
- GERNET, L.: *Dionysos et la Religion Dionysiaque. Eléments Hérités et Traits Originaux*—“Revue des Études Grecques”, vol. 66 (1953), págs. 377 e segs.
- GRESSETH, G. K.: *The System of Aristotle's Poetics*—“Translations and Proceedings of the American Philological Association”, John Hopkins Univ., vol. 89 (1958), págs. 312 e segs.
- GUDEMAN, A.: *Die Syrische-Arabische Uebersetzung der Aristotelischen Poetik*—“Philologus”, 1920.
- GUDEMAN, A.: *Aristoteles “Peri Poetikes”*, mit Einleitung, Text and adnot. crit.... Berlim 1934.
- GUDEMAN, A.: *Die Textüberlieferung der Aristotelischen Poetik*: —“Philologus”, 1936.
- GUGGISBERG, P.: *Das Satyrspiel*. Zürich 1947.
- HAIGH, A. E.: *The Attic Theatre*. Oxford 1907.

- HAIGH, A. E.: *The Tragic Drama of the Greeks*. 5.<sup>a</sup> ed., Oxford 1946 (1.<sup>a</sup> ed., 1896).
- HARDY, J.: *Aristote Poétique*. Texte établi et traduit par—. Paris 1932.
- HARTMANN, A.: *Silenos und Satyros*—R. E. III A1, col. 35-53.
- HOUSE, H.: *Aristotle's Poetics. A course of Eight Lectures*. Londres 1956.
- HOWALD, E.: *Die Griechische Tragoedie*. München/Berlim 1930.
- HUNGER, H.: *Lexicon der Griechischen und Roemischen Mythologie*. 3.<sup>a</sup> ed., Viena 1955.
- JACKSON, J.: *Marginalia Scaenica*. Oxford 1955.
- JAEGER, W.: *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlim 1923. Tr. Cast. (Fondo de Cultura Económica), México 1946.
- JEANMAIRE, H.: *Dionysos, Histoire du Culture de Bacchus*. Paris 1951.
- KALINKA, E.: *Die Urfom der Griechischen Tragödie*. ("Commentationes Aenipontanae", 10), Innsbruck 1924.
- KERÉNYI, K.: *Uomo e Maschera*—"Dioniso", vol. 12, 1949.
- KERÉNYI, K.: *Dionysos le Crétois*—"Diogène", 20 (1957), págs. 2 e segs.
- KERN, O.: *Dionysos*—R. E. V A1, col. 1010 e segs..
- KITTO, H. D. F.: *Greek Tragedy. A Literary Study*. Londres 1939 (2.<sup>a</sup> ed., 1950).
- KOLLER, H.: *Die Mimesis in der Antike*, Berna 1954.
- KOMMERELL, M.: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt 1940 (2.<sup>a</sup> ed., 1957).
- KRANZ, W.: *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*. Berlim 1933.
- KRANZ, W.: *Parodos*—R. E. XVIII 4, col. 1686-94.
- LAMMERS, J.: *Die Doppel-und Halbchöre in der Antiken Tragoedie*. Paderborn 1931.
- LESKY, A.: *Die Griechische Tragödie*. Stuttgart/Leipzig 1938.
- LESKY, A.: *Hypokrites*—"Studi in onore di U. E. Paoli". Firenze 1955, págs. 469 e segs.
- LESKY, A.: *Griechische Tragödie (Forschungsberichte)*—"Anzeiger für die Altertumswissenschaft", Viena, vol. I (1948) págs. 65-71, 99-108; II (1949) págs. 1-11, 34-45, 69-73; III (1950) págs. 195-218; V (1952) págs. 131-154; VII (1954) págs. 129-152; XII (1959) págs. 1-22.
- LESKY, A.: *Die Tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1956.
- LEVI, L.: *Intorno al Dramma Satirico*—"Riv. d. Stor. Ant." N. S., 12 (1908) págs. 201 e segs.
- LITTLE, A. M. G.: *Myth and Society in Attic Drama*. Nova York 1942.
- LOBEL, L.: *The Greek MSS. of Aristotle's Poetics*. Oxford 1934.

- LUCAS, D. W.: *The Greek Tragic Poets*. Londres 1950.
- MEAUTIS, G.: *Eschyke et la Trilogie*. Paris 1939.
- MEAUTIS, G.: *L'Oedipe à Colone et le Culte des Héros*. Neuchâtel 1940.
- METTE, J.: *Supplementum Aeschyleum*. Berlim 1939.
- MONTMOLLIN, D. de: *La Poétique d'Aristote. Texte Primitif et Additions Ultérieures*. Neuchâtel 1951.
- MORAUX, P.: *Les Listes Anciennes des Oeuvres d'Aristote*. Louvain 1951.
- MOULINIER, L.: *Le Pur et l'Impur dans la Pensée des Grecs d'Homère à Aristote*. Paris 1952.
- MURRAY, G., in J. H. HARRISON: *Themis. A Study of Social Origins of Greek Religion*. Cambridge 1910 (Apêndice).
- MURRAY, G.: *Euripides and His Age*. 2.ª ed., Oxford 1946.
- MURRAY, G.: *Aeschylus the Creator of Tragedy*. Oxford 1940.
- NAUCK, A.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 2.ª ed., Leipzig 1926.
- NAVARRE, O.: *Tragoedia* — “Diction. des Antiquités Grecques...” (Daremberg-Saglio), vol. 5, Paris 1912, págs. 386 e segs.
- NEBEL, G.: *Weltangst und Gotterzon. Eine Deutung der Griechischen Tragödie*. Stuttgart 1951.
- NESTLE, W.: *Die Struktur des Eingangs in der Attischen Tragödie*. Stuttgart 1934.
- NESTLE, W.: *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart 1940.
- NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig 1871.
- NILSSON, M. P.: *Der Ursprung der Tragödie* — “Neus Jahrb. für das kl. Altert.”, vol. 27 (1911), págs. 609 e segs., 673 e segs. (incl. em *Opuscula Selecta*, vol. I, Luna 1951, págs. 61-145).
- NILSSON, M. P.: *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (“Stather Classical Lectures”, vol. 8). Berkeley, Califórnia, 1932.
- NILSSON, M. P.: *Geschichte der Griechischen Religion*, vol. I. Munique 1941.
- NORWOOD, G.: *Greek Tragedy*. Boston 1942.
- OTTO, W. F.: *Dionysos. Mythos und Kultus*. 3.ª ed., Frankfurt 1960 (1.ª ed., 1933).
- PAGE, D. L.: *Greek Literary Papyri*, I (Loeb Classical Library). Londres 1942.
- PAPANOUTSOS, E. P.: *La Catharsis des Passions d'après Aristote*. Atenas/Paris (Klinksieck), 1953.
- PERETTI, A.: *Epirrema e Tragedia. Studio Sul Dramma Attico Arcaico*. Florença 1939.
- PAREYSON, L.: *Il Verisimile nella Poetica di Aristotele*. Turim 1950.
- PERROTTA, G.: *Tragedia* — “Enciclopedia Italiana”, vol. 34, págs. 146 e segs.
- PERROTTA, G.: *I Tragici Greci*. Bari 1931.

- PERROTTA, G.: *Letteratura Greca*, vol. II. Milão 1941.
- PFISTER, F.: *Der Reliquienkult im Altertum (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten)*. Giessen 1909-1911.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1929.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: *The Theatre of Dionysos in Athens*. Oxford 1945.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford 1953.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: *Tragedy* — “Oxford Classical Dictionary”, pp. 915-20; *Aeschylus*, ibid., págs. 14-16; *Sophocles*, ibid., 848-850; *Euripides*, ibid. 347-50.
- POHLENZ, M.: *Die Anfänge der Griechischen Poetik* — “Göttingische gelehrte Anzeigen”, 1920, págs. 142-178.
- POHLENZ, M.: *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius* — “Nachr. v. d. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen”, phil-hist. Kl., 1926, págs. 298-321.
- POHLENZ, M.: *Die Griechische Tragödie*, I-II. 2.<sup>a</sup> ed., Göttingen 1954 (1.<sup>a</sup> ed., 1930).
- POHLENZ, M.: *Furcht und Mitleid? - Ein Nachwort* — “Hermes”, vol. 84 (1956), págs. 49 e segs. (cf. Schadewaldt, W.).
- PORZIG, W.: *Die Attische Tragödie des Aischylos*. Leipzig 1926.
- PRELLER, L./ROBERT, C.: *Griechische Mythologie*. 4.<sup>a</sup> ed., Berlim 1914-26
- RADDATZ: *Hypothesis* — R. E. IX 1, col. 414-24.
- REINER, E.: *Die Rituelle Totenklage der Griechen* (“Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft”, 30). Stuttgart-Berlim 1938.
- REISCH, E.: *Zur Vorgeschichte der Attischen Tragödie* — “Festschrift Theodor Gomperz”. Viena 1902, págs. 451 e segs.
- REISCH, E.: *Chor* — R. E.
- RIDGEWAY, W.: *The Origin of Tragedy*. Cambridge 1910.
- RIDGEWAY, W.: *The Dramas and Dramatic Dances of Non European Races*. Cambridge 1915.
- ROBORTELLI, F.: *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Florentiae 1548.
- ROHDE, E.: *Psyche: Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. I-II, 1891-1894 (10.<sup>a</sup> ed., 1925). Trad. fr. por A. Reymond, Paris, (Payot); ed. abreviada por H. Eckstein, Leipzig s/d, e traduzida para castelhano, para o Fondo de Cultura Económica, México.
- ROSTAGNI, A.: *Il Dialogo Aristotelico “Peri Poeton”* — “Riv. di Fil. e d'Istr. Cl.”, N. S. 1926, 1-2, págs. 433-470; 1927, 3-4, 145-173 (incl. em *Scritti Minori*, vol. I, *Aesthetica*, Turim 1955, págs. 255-322).
- ROSTAGNI, A.: *Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica (Origini, significato e svolgimento della “Poetica”)* — “Studi Ital. di Filol. Class.”, N. S., 3 (1922), págs. 1-147 (*Scritti Minori*, I, págs. 76-237).

- ROSTAGNI, A.: *Un Nuovo Capitolo nella Storia della Retorica e della Sofistica* — “Stud. Ital. di Filolo. Clas.”, N. S., 2 (1922), págs. 148-201 (*Scritti Minori*, I, págs. 1-59).
- ROSTAGNI, A.: *Aristotele: Poetica. Introd., Testo e Commento di—*. 2.<sup>a</sup> ed., Turim 1945 (1.<sup>a</sup> ed., 1927).
- RUDBERG, G.: *Thespis und die Tragödie* — “Eranos”, vol. 45 (1947), págs. 13 e segs.
- RZACH: *Kyklos* — R. E. XI 2, col. 2347-435.
- SANCHEZ RUIPEREZ, M.: *Orientación Bibliográfica sobre los orígenes de la Tragedia Griega* — “Estudios Clásicos”, 1 (1950), págs. 43 e segs.
- SCHADEWALDT, W.: *Furcht und Mitleid?* — “Hermes”, vol. 83 (1955), págs. 129 e segs.
- SCHMID, W./STAETHLIN, O.: *Geschichte der Griechischen Literatur*. I, 2. Munique 1934, págs. 36-514.
- SCHNEIDER, K.: *Hypokrites* — R. E., Suppl. VIII, col. 187-232.
- SÉCHAN, L.: *Études sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris 1926.
- SIEGMANN, E.: *Die Aischylos-Bruchstücke* — “Philologus”, 97 (1948), págs. 59 e segs.
- SNELL, B.: *Entstehung des Geistes*. 3.<sup>a</sup> ed., Hamburg 1955. Trad. ital. sob o tit. *La Cultura Greca e le Origini del Pensiero Europeo*. Turim (Einaudi), 1951, especialmente os capítulos V e VI.
- STARK, R.: *Aristotelesstudien. Philologische Untersuchungen zur Entwicklung der Aristotelischen Ethik*. (“Zetemata — Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft”, 8), Munique 1954.
- STOESSL, F.: *Die Trilogie des Aischylos: Formgesetze und Wege der Rekonstruktion*. Baden b. Wien 1937.
- SUSEMIHL, F.: *Aristoteles über die Dichtkunst, Gr. und Deutsch und mit Sacherklaerenden Anmerkungen*, hrsg. von —. Leipzig 1865.
- TERZAGHI, N.: *Sull'Origine della Tragedia Greca* — “Atti della R. Acc. di Sc. di Torino”, 53 (1918), págs. 237-282, 295-306.
- THOMSON, G.: *Aeschylus and Athens*. Londres 1941.
- TIÈCHE, E.: *Thespis*. Leipzig 1933.
- UNTERSTEINER, M.: *Le origini della Tragedia*. Milão 1942. (2.<sup>a</sup> ed. aument. [Einaudi, Saggi], 1955).
- UNTERSTEINER, M.: *La Fisiologia del Mito*. Milão 1946.
- UNTERSTEINER, M.: *I Sofisti*. Turim 1949.
- VAHLEN, Ioh.: *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. Leipzig 1885.
- VALLA, G.: *Aristotelis “Ars Poetica”*, G. V. interprete. Venetiis 1498.
- VALGIMIGLI, E. (ed.): *Aristoteles Latinus*, XXXIII: *De Arte Poetica Guillelmo de Moerbeke Interprete*. Bruges/Paris 1953.
- VALGIMIGLI, M.: *Aristotele Poetica. Traduzione, note, introduzione di—*. Bari 1916 (3.<sup>a</sup> ed., 1946).

- VERDENIUS, W. J.: *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning To Us*. Leiden 1949.
- VERDENIUS, W. J.: *Katharsis ton Pathematon* — “Autour d'Aristote” (vol. coletivo, em honra de A. Mansion), Louvain 1955.
- WEBSTER, T. B. L.: *Greek Tragedy*, em [Platnauer] “Fifty Years of Classical Scholarship”. Oxford 1954, págs. 71 e segs.
- WEIL, H.: *Études sur le Drame Antique*. Paris 1897.
- WENDEL, C.: *Mythographie* — R. E.
- WIELAND, W.: *Aristoteles als Rhetoriker und die exoterischen Schriften* — “Hermes”, vol. 86 (1958), págs. 323 e segs.
- WIESNER, J.: *Grab und Jenseits. Untersuchungen im Agäischen Raum zur Bronzezeit und Frühen Eisenzeit* (“Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten”, 26). Berlim 1938.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von: *Aischylos Interpretationen*. Berlim 1914.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von: *Die Griechische Tragödie und Ihre Drei Dichter*. Berlim 1923.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von: *Der Glaude der Hellenen*. 2.<sup>a</sup> ed., Basel 1956 (1.<sup>a</sup> ed., Berlim 1931-32).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von: *Einleitung in die Griechische Tragödie*. Berlim 1921.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P.: *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*. Cambridge 1948.
- ZIEHEN, L.: *Opfer* — R. E. XVIII 1, col. 579-627.
- ZIEGLER, K.: *Tragödie* — R. E. VI A2, col. 1899-2075.

## ÍNDICE ANALÍTICO DA POÉTICA\*

### 1. PORTUGUÊS

ABREVIAMENTO, *ἀποκοπή*, contribui para a clareza e elevação da linguagem: [ 58 b 1].

ABSURDO, *ἄτοπον*, admissível se for verosímil: 60 a 26. Cf. IRRACIONAL.

ACÇÃO, *πρᾶξις*, na arte dos DANÇARINOS: 47 a 27; a TRAGÉDIA é imitação de —: 49 b 24; PENSAMENTO E CARÁCTER são causas determinantes da —: 50 a 1; sem — não haveria tragédia: 50 a 23; a — una: 51 a 16, 62 b 1; relação necessária entre as várias partes da —: 51 a 29; é SIMPLES (EPISÓDICA) ou COMPLEXA, definições: 52 a 11; na tragédia, a — deve produzir a PIEDADE e o TERROR: 52 b 1; consciência ou inconsciência da —: 53 b 26. Cf. ACTO, MITO, FÁBULA, INTRIGA.

---

\* Como a paginação de Bekker, inscrita à margem do texto traduzido, decorre toda na mesma centena, de 1447 a 1462, apenas mencionamos nos Índices os dois últimos algarismos. Assim, 50 a 1 significa: página 1450 a, linha 1. Os algarismos que designam as linhas referem-se ao texto grego, mas, como não é possível obter perfeita correspondência, linha a linha, entre o original e a tradução, limitamo-nos a indicar o início dos parágrafos. Por conseguinte e exemplificando: 47 a 13, no artigo AULÉTICA, remete o leitor para *todo* o parágrafo que começa na linha 13 da página 1447 a, e não, exactamente, para a 13.<sup>a</sup> linha da mesma página. Dividimos cada um dos índices (índice analítico e índice de nomes) em duas partes. Na segunda parte do índice analítico, o vocábulo português nem sempre traduz o vocábulo grego correspondente; serve para indicar que o termo grego se encontra no artigo da primeira parte, referente a esse termo português. Exemplificando: *φιλάνθρωπον* não significa SENTIMENTOS (ou EMOÇÕES); mas a palavra grega encontra-se na primeira parte do índice analítico, no artigo SENTIMENTOS. Na parte grega do índice onomástico, os vocábulos gregos foram transcritos na forma como se encontram no original grego (isto é, nem sempre no nominativo). Em ambos os índices, N = Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.<sup>a</sup> ed., Leipzig 1926.

ACTO (FACTO), *πρᾶγμα*; da própria trama dos factos (=composição dos actos, INTRIGA) deriva a PIEDADE e o TERROR: 53 b 13; também da INTRIGA, o RECONHECIMENTO: 55 a 16; diferença entre a acção e DIÁLOGO: 56 b 1. ACTO (*πρᾶγμα*), MITO (ou FÁBULA) (*μῦθος*) e ACCÃO (*πρᾶξις*) são sinónimos em muitas passagens da *Poética*. Cf. INTRIGA, MITO, ACCÃO.

ACTOR (agonista), *τροχιτής*, o número de actores, na tragédia, aumentado por ÉSQUILO: 49 a 15; na COMÉDIA, nada se sabe: 49 b 3; mesmo sem actores, atinge a tragédia o seu efeito: 50 b 15; os bons POETAS, condescendentes com os actores, compõem partes DECLAMATÓRIAS, que forçam os limites do MITO: 51 b 32; o CORO deve ser considerado como —: 56 a 25; em que consiste a arte do —: 56 b 7; defeitos dos actores: 61 b 27.

ALONGAMENTO, *ἐπέκτασις*, eleva o tom da LINGUAGEM (=ELOCUÇÃO): 58 a 18, 58 b 1.

ALTERAÇÃO, *ἐξαλλαγή*; a — dos nomes contribui para a elevação e clareza da LINGUAGEM: 58 b 1.

ANAPESTO, *ἀνάπαιστος*, não entra no ESTÁSIMO: 52 b 19.

ANFIBOLIA (ambiguidade), *ἀμφιβολία*; exemplo: 61 a 25.

ARGUMENTO, *λόγος*. Como deve o POETA dispor os argumentos: 55 a 34. Cf. MITO (FÁBULA).

ARTE, *τέχνη*, contraposta a costume (*συνήθεια*): 47 a 17; em oposição a ENGENHO natural (*φύσις*): 51 a 22; a FORTUNA (*τύχη*): 54 a 9; o efeito específico da —, na tragédia: 62 a 12.

AULÉTICA, *αὐλησίς*, é IMITAÇÃO: 47 a 13; usa, como meios, só HARMONIA e RITMO: 47 a 17; diferenças, na —, conforme o objecto da imitação: 48 a 1.

BARBARISMO, *βαρβαρισμός*; linguagem composta apenas de vocábulos estrangeiros (=dialectais): 58 a 23.

BELO, *καλόν*, condições para que se realize: 50 b 34.

CANTADAS (partes —), *ἀδόμενα*, separam-se, pouco a pouco, da acção trágica: 56 a 25. Cf. AGATÃO.

CANTO (=MELOPEIA), *μέλος*, meio da IMITAÇÃO: 47 b 23; ornamento da LINGUAGEM: 49 b 24.

CARÁCTER, *ἦθος*, definição: 50 a 1; a DANÇA imita caracteres: 47 a 27; as personagens da tragédia apresentam-se diversamente, conforme os caracteres: 49 b 35; os caracteres determinam as acções: 50 a 16; o — não é parte essencial da tragédia: 50 a 23; os caracteres na PINTURA: *ibid.*; diferença entre — e PENSAMENTO: 50 b 4; condições para que haja — e espécies de —: 54 a 16; todas as personagens homéricas têm —: 60 a 5.

CATARSE (purificação, purgação), *κάθαρσις*, a tragédia tem por efeito específico a — das emoções de TERROR e PIEDADE: 49 b 24.

CATÁSTROFE, *πάθος*, definição: 52 b 9; faz parte do MITO complexo: *ibid.*; acções mais ou menos catastróficas: 53 b 15; faz parte da EPOPEIA: 59 b 8. Situação sem — (*ἀπαθέτης*) não é trágica: 53 b 36.

CATASTRÓFICA, *παθητική*, tipo de tragédia: 55 b 23; tipo de EPOPEIA: 59 b 8; a *Ilíada* é uma epopeia —: *ibid.*

CENOGRAFIA, *σκηνογραφία*, introduzida por SÓFOCLES: 49 a 15. Cf. ESPECTÁCULO.

CENÓGRAFO, *σκενοποιός*, na realização do ESPECTÁCULO, a arte do — supera a do POETA: 50 b 15.

CITARÍSTICA, *κιθαριστική*, *κιθάρισις*, é IMITAÇÃO: 47 a 13; usa, como meios, só de HARMONIA e RITMO: 47 a 17; diferenças, conforme o objecto da imitação: 48 a 1. Cf. AULÉTICA.

COMÉDIA, *κωμῳδία*, é IMITAÇÃO: 47 a 13; usa de todos os meios da imitação: 47 a 23; difere do DITIRAMBO e do NOMO: *ibid.*; e da TRAGÉDIA: 48 a 16; origem dórica, pela etimologia: 48 a 29; HOMERO traçou as linhas fundamentais da —: 48 b 33; difere do VITUPÉRIO: 49 a 1; origem da —: 49 a 8; é imitação de homens (de baixa índole): 49 a 32; é desconhecido o desenvolvimento histórico da —: 49 b 1; origem da — na Sicília: 49 b 3; tendência da — para a universalidade: 51 b 11; diferença da poesia jâmbica: *ibid.*; o prazer que é próprio da —: 53 a 30.

COMPLEXA, *πεπλεγμένη*, é a TRAGÉDIA mais bela: 52 b 31; a tragédia — consiste inteiramente em PERIPÉCIA e RECONHECIMENTO: 55 b 33; — é uma das espécies da EPOPEIA: 59 b 8; a *Odisseia* é uma epopeia —: *ibid.*

CONGÉNITO, *σύμφυτον*, *κατὰ φύσιν*. O imitar é — no homem: 48 b 4; também são congénitos a HARMONIA e o RITMO: 48 b 20.

CONJUNÇÃO, *σύνδεσμος*. Definição: 56 b 40; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

CONTRADIÇÃO, *τριναντίον*, *τριναντίωμα*. Como evita o POETA a —: 55 a 22; como se resolvem as aparentes contradições na POESIA: 61 a 31; como examinar as expressões aparentemente contraditórias: 61 b 9.

CONTRADITÓRIAS (expressões —), *ἐναντίως*, ou *τριναντίως*, *εἰρημένα*. Cf. CONTRADIÇÃO.

CORAL (coro), *χορικόν*, faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; secções do —: 52 b 19.

CORO, *χορός*. Ésquilo diminuiu a importância do —: 49 a 15; tarde foi concedido pelo arconte o — da COMÉDIA: 49 b 1; considerado como um dos actores: 56 a 25, e parte integrante do todo: *ibid.*; deve participar da ACÇÃO: *ibid.* Cf. CANTADAS (partes —), KOMMÓS, EPISÓDIO, ESTÁSIMO, ÊXODO, INTERLÚDIO, PÁRODO, PRÓLOGO.

CORRENTE (linguagem —), *διάλεκτος*. Os trágicos têm sido parodiados por usarem palavras que ninguém emprega na linguagem —: 58 b 31; o JAMBO é o METRO que mais se avizinha do ritmo natural da linguagem —: 49 a 19.

CORRENTE (vocabulo —), *κύριον θνομα*. Definição: 57 b 3; é uma espécie de NOME: 57 b 1; a linguagem constituída só de palavras correntes é baixa: 58 a 18; o uso de vocabulos correntes clarifica a linguagem: 58 a 31. Cf. ELOCUÇÃO.

COSTUME. *συνήθεια*, contraposto a ARTE (*τέχνη*): 47 a 17.

CRÍTICA, *ἐπιτίμημα*. Pontos de vista a partir dos quais se resolvem as críticas: 60 b 20; espécies de — e soluções críticas: 61 b 21.

DANÇA, *δραχησις*; arte da —, *δραχηστική*. Varia conforme o objecto da IMITAÇÃO: 48 a 9; o TETRÂMETRO é o METRO mais adequado à —: 49 a 19, 60 a 1.

DANÇARINO, *δραχηστής*. A arte do — é IMITAÇÃO com RITMO e sem HARMONIA: 47 a 17.

DECLAMAR (Arte de —), *ὑποκριτική*. O conhecimento dos modos de declamação compete à arte de —: 56 b 7; a arte do POETA não deve ser confundida com a arte do ACTOR: 62 a 5. Cf. ACTOR.

DECLAMATÓRIA (parte —), *δγώνισμα*. Para compor partes declamatórias, os poetas chegam a forçar os limites do MITO: 51 b 32.

DESENLACE, *λύσις*. Definição: 55 b 24; deve resultar da íntima estrutura do MITO (INTRIGA): 54 a 33; NÓ e —: 56 a 7; sobre o — feliz ou infeliz, e o — nas tragédias de EURÍPIDES: 53 a 12 e 22.

DEUS EX MACHINA, *μηχανή*. Não deve causar o DESENLACE da tragédia: 54 b 1; em que casos se pode recorrer ao —: *ibid.*

DIÁLOGO, *λόγος*. — socrático: 47 b 1; ÉSQUILO fez do — PROTAGONISTA: 49 a 15.

DIÉRESE (separação), *διαίρεσις*. Por correcta —, resolvem-se algumas dificuldades na interpretação da POESIA, exemplo: 61 a 24.

DISCURSO, *λόγος*. Diferença entre — e ACÇÃO: 56 b 1.

DITIRAMBO, *διθύραμβος*. É IMITAÇÃO: 47 a 13; recorre a todos os meios de imitação: 47 b 27; varia conforme os objectos da imitação: 48 a 9; no — tem origem a TRAGÉDIA: 48 a 9; ao — convém os nomes DUPLOS: 59 a 9. Cf. SOLISTA.

DRAMA, *δρᾶμα*. Origem da palavra: 48 a 29.

DRAMÁTICOS (mitos —), *μῆθοι δραματικοί*: 59 a 17; imitações dramáticas (*μιμήσεις δραματικαί*): 48 b 23.

DUPLO (nome —), *διπλοῦς* (*θνομα*). Definição: 57 a 32; são os mais apropriados ao DITIRAMBO: 59 a 9. Cf. NOME.

EFEITO (efectividade), *ἔργον*. Da TRAGÉDIA: 50 b 28; situações a procurar e a evitar, para que a tragédia alcance a própria efectividade: 52 b 28; — específico da ARTE: 62 b 12. Cf. FIM (finalidade).

ELEGÍACO: METRO —, *ἔλεγειον*: 47 b 13; POETA — (*ἔλεγειοποιός*): *ibid.*

ELOCUÇÃO, *λέξις*. Definição: 50 b 12, 49 b 30; — RIDÍCULA (burlesca): 49 a 19; o POETA deve ter presente a — dos personagens: 55 a 22; modos da —: 56 b 7; partes gramaticais da —: 56 b 20; qualidades da —: 58 a 18; — na EPOPEIA: 59 b 8; não deve ofuscar CARÁC-

TER e PENSAMENTO: 60 b 2; meio expressivo do POETA: 60 b 7; como considerar a — para interpretar passos difíceis da poesia: 61 a 9. ENCÓMIO (louvor), *ἐγκώμιον*. Género de POESIA, produziram-no os POETAS de elevada índole: 48 b 24.

ENGENHO (natural), *φύσις*. Contraposto a ARTE (*τέχνη*): 51 a 22; o — encontra o metro adequado ao poema: 49 a 19, 60 a 1.

ENIGMA, *αἴνιγμα*. Definição: 58 a 25; a LINGUAGEM constituída só de METÁFORAS é enigmática: 58 a 23.

EPISÓDIO, *ἐπεισόδιον*. Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; número de episódios: 49 a 28; a relação entre os episódios não é NECESSÁRIA nem VERO SÍMIL, o MITO é EPISÓDICO (simples): 51 b 32; os episódios devem ser conformes ao assunto (argumento): 55 b 12; devem ser curtos na tragédia, longos na EPOPEIA: 55 b 15; episódios na *Odisseia*: *ibid.*, e na *Iliada*: 59 a (final); a diversidade dos episódios varia o interesse do poema: 59 b 19.

EPISÓDICO (mito —): cf. SIMPLES.

EPOPEIA, *ἐποποίησα*, *ἐπος*. Definição: 49 b 9. Em que convém com a TRAGÉDIA: *ibid.*; é IMITAÇÃO: 47 a 13; tem METRO uniforme: 49 b 9; não tem limite de tempo: *ibid.*; elementos comuns com a tragédia: 49 b 17; unidade de ação: 51 a 19; superioridade de HOMERO: 51 a 22, 59 a 29; argumento breve e episódios longos: 55 b 15; não se pode tirar de uma — só uma tragédia: 56 a 11 (cf. 59 b 21); a estrutura da — não pode ser igual à de uma narrativa histórica: 59 a 17; de uma — podem-se extrair várias tragédias: 59 b 1, 62 b 1; afinidade com a TRAGÉDIA: 59 a 17; apresentam, uma e outra, as mesmas espécies: 59 b 8; a *Iliada* é SIMPLES (episódica) e CATASTRÓFICA, a *Odisseia*, COMPLEXA e de CARÁCTER: *ibid.*; a — difere da tragédia pela EXTENSÃO e pelo METRO: 59 a 17; desenvolve simultaneamente ações diversas: 59 b 18; o METRO da — é o HERÓICO (HEXÂMETRO): 59 b 32; o IRRACIONAL e o MARAVILHOSO na —: 60 a 12; o PARALOGISMO na —: 60 a 19; inferioridade da — relativamente à TRAGÉDIA: 62 a 14; perfeição dos poemas homéricos: 62 b 1.

ERRO, *ἀμαρτία*, dos poetas que, por referirem as ações a uma só pessoa, supõem que elas constituem uma unidade: 51 a 16; — por condescendência com o gosto do público: 51 a 32; erros essenciais e acidentais à POESIA: 60 b 13.

ESPECTÁCULO (cénico), *δύναμις*. É uma parte (elemento qualitativo) da TRAGÉDIA: 49 b 30; a mais emocionante (“psicagógica”) mas menos artística: 50 b 15; pode suscitar o TERROR e a PIEDADE: 53 b 1; o MONSTRUOSO no —: *ibid.*; não faz parte da EPOPEIA: 59 b 8; na TRAGÉDIA aumenta a intensidade dos prazeres que lhe são próprios: 61 a 14.

ESTÁSIMO, *στάσιμον*. Definição: 52 b 19; faz parte do CORO da TRAGÉDIA: 52 b 14.

ESTRANGEIRO (Vocabulário — = dialectal), *γλωττα*. Definição: 57 a 13;

é uma espécie de NOME: 57 b 1; efeito na ELOCUÇÃO: 58 a 18, 31; exemplo de tal efeito: 58 b 15; adequado ao verso HERÓICO: 59 a 9. EXODO, *ἔξοδος*. Definição: 52 a 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14. EXTENSÃO, *μῆκος*. Difere na TRAGÉDIA e na EPOPEIA: 49 b 9. FÁBULA, cf. MITO.

FACTO, *πρᾶγμα*, cf. ACTO.

FÁLICOS (cantos—), *τὰ φαλλικά*. Nos—tem origem a COMÉDIA: 49 a 9.

FEMININOS (Nomes—), *θήλεα* (*δύνδατα*). Espécie de NOME, caracterizada pela terminação: 58 a 8.

FILOSÓFICA: A POESIA é mais filosófica (*φιλοσοφώτερον*) do que a HISTÓRIA: 51 b 1.

FIM (finalidade), *τέλος*, da TRAGÉDIA: 60 b 23. Cf. EFEITO (efectividade).

FIM (termino), *τελευτή*. Definição: 50 b 26; o MITO não deve terminar ao acaso: 50 b 32.

FLAUTISTA, *αὐλητής*. O mau—rodopia, querendo imitar o lançamento do disco: 61 b 27.

FLEXÃO, *πτῶσις*. Definição: 57 a 19; é uma parte da ELOCUÇÃO: 52 b 20.

FORTUNA (acaso), *τύχη*. Contraposta a ARTE (*τέχνη*): 54 a 9.

GESTICULADO (RITMO—), *σχηματιζόμενος* *ρυθμός*. Na DANÇA: 47 a 17.

GESTO, *σχῆμα*. O POETA deve reproduzir em si o—das suas personagens: 55 a 27; a gesticulação exagerada dos maus actores: 62 a 1.

GRANDEZA, *μέγεθος*. Elemento necessário do BELO: 50 b 34. Cf. GRANDÍSSIMO, PEQUENÍSSIMO, EXTENSÃO.

GRANDÍSSIMO (excessivamente grande), *παμέγεθες*. Não pode ser belo: 51 a 1.

HARMONIA, *ἀρμονία*. É um dos meios da imitação: 47 a 17; é CONGÉNITA no homem: 48 b 20; é ornamento da linguagem, cf. ORNAMENTADA (linguagem—).

HERÓICO (METRO—), *ἥρωικόν*. Adequado à EPOPEIA (cf. HEXÂMETRO): 59 b 32.

HEXÂMETRO, *εξάμετρος*. O—e a linguagem acima do vulgar: 49 a 19.

HINO, *ὕμνος*. Género de POESIA; produziram-no os poetas de elevada índole: 48 b 24.

HIPÓTESE (pressuposto), *ὑπόθεσις*. A—do crítico, no juízo de PARALOGISMO cometido pelos poetas: 55 a 12.

HISTÓRIA, *ἱστορία*. Companhia com a POESIA: 51 b 1; tem por objecto o PARTICULAR: *ibid.*; a estrutura dos poemas épicos não deve ser igual à das narrativas históricas: 59 a 17; relação casual entre os acontecimentos históricos: *ibid.*

HISTORIADOR, *ἱστορικός*. O—e o POETA não diferem por escrever PROSA ou VERSO: 61 b 1.

IMITAÇÃO, *μίμησις*. A POESIA é—: 47 a 13; meios da—: 47 a 17, 49 b 30; a—na arte dos DANÇARINOS: 47 a 17; objectos da—: 48 a 1, 60 b 7; a—na PINTURA: 48 a 1; modos da—: 48 a 19; a—é CONGÉNITA no homem: 48 b 4; carácter dramático da—homérica: 48 b 33; —na COMÉDIA: 49 a 32; afinidade entre a—épica e trágica: 49 b 9; a—trágica: 49 b 24, 52 a 2, b 31, 54 b 8; o MITO é—de ACÇÃO: 50 a 1; unidade de—: 51 a 29; o POETA é poeta pela—: 51 b 27; a imitação épica: 59 a 17; a—narrativa: 59 b 32; comparação entre a—épica e a—trágica: 61 b 26; a—nos GESTOS dos actores: 61 b 27; superioridade da—trágica: 62 a 14; a—dos épicos é menos unitária: 62 b 1.

IMPOSSÍVEL, *ἀδύνατον*. O—crível é de preferir ao POSSÍVEL incrível: 60 a 26; recorrer ao—é ERRO desculpável: 60 b 23; condições em que se justifica: 61 b 9.

IMPOTÊNCIA (incapacidade), *ἀδυναμία*, do POETA, de que resulta a deficiência da IMITAÇÃO: 60 b 13. Cf. INCAPACIDADE.

IMPROVISO, *αὐτοσχεδιασμός*. O—é o estudo inicial da POESIA: 48 b 20; a TRAGÉDIA e a COMÉDIA nasceram de um princípio (*ἀρχή*) improvisado (*αὐτοσχεδιαστικός*): 49 a 9.

INCAPACIDADE, *ἀπορία*, do POETA no uso do RECONHECIMENTO: 54 b 20. Cf. IMPOTÊNCIA.

INJURIAR (vituperar), *ἰαμβίζειν*, donde deriva a palavra JAMBO: 48 b 32.

INTERLÚDIOS, *ἐμβόλιμα*, inopportunamente introduzidos na TRAGÉDIA. Cf. CORAL, AGATÃO.

INTERMEDIÁRIOS (nomes—), *μεταξύ* (=neutros), espécie de nomes, caracterizados pela terminação: 58 a 8.

INTRIGA, *σύστασις τῶν πραγμάτων* (=composição, estrutura do MITO, trama dos factos). É o principal elemento (parte qualitativa) da TRAGÉDIA: 50 a 16, b 21; da—resultam a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO: 52 a 17; estrutura correcta da—: 53 a 12; dupla—: 53 a 30; da—derivam a PIEDADE e o TERROR: 53 b 2; deve obedecer ao NECESSÁRIO e VEROSÍMIL: 54 a 33. Cf. MITO, ACÇÃO.

IRRACIONAL, *ἄλογον*. O—não deve entrar no desenvolvimento dramático: 54 b 26, 60 a 26; admissível na EPOPEIA: 60 a 12; gera o MARAVILHOSO: *ibid.*; preferível fora da representação: 60 a 26; a opinião comum justifica o—: 61 b 9. Cf. ABSURDO.

JAMBO, *ἰαμβός*. Verso jâmbico (*ἰαμβεῖον*) adequado à injúria (v. INJURIAR): 48 b 24; etimologia: *ibid.*; na TRAGÉDIA, o—substitui o TETRÂMETRO trocaico: 49 a 19; é o METRO que mais se aproxima do ritmo natural da linguagem CORRENTE: *ibid.*; trânsito da poesia jâmbica à poesia (argumento) impessoal: 49 b 3 (cf. COMÉDIA); aos versos jâmbicos convém as METÁFORAS: 59 a 8; o—convém à acção dramática: 59 b 32.

KOMMÓS, *κομμός*. Definição: 52 b 19; peculiar a algumas tragédias: 52 b 14.

LAMENTAÇÃO (canto lamentoso), *θρῆνος*. Faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 19.

LENDÁ. Cf. MITO.

LETRA, *στοιχεῖον*. Definição: 56 b 22; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20; espécies de —: 56 b 25.

LINGUAGEM, *λόγος*. É um meio da IMITAÇÃO: 47 a 17. Cf. CORRENTE, DIÁLOGO, DISCURSO, ARGUMENTO, ELOCUÇÃO, PROPOSIÇÃO.

MARAVILHOSO, *θαυμαστόν*. De que resulta o —: 52 a 2; meio para obter o trágico: 56 a 20; tem lugar primacial na TRAGÉDIA: 60 a 12; na EPOPEIA, o — resulta do IRRACIONAL: *ibid.*

MÁSCARA (cómica), *πρόσωπον* (*γελοῖον*): 49 a 32; não se sabe quem introduziu — na COMÉDIA: 49 b 3.

MASCULINOS (nomes —), *ἄρρενα* (*δύναματα*). Caracterizados pela terminação: 58 a 8.

MEIO (entre PRINCÍPIO e FIM), *μέσον*. Definição: 50 b 26.

MELOPEIA, *μελοποιία*, faz parte da TRAGÉDIA: 49 b 30; principal ornamento da TRAGÉDIA: 50 b 15; não entra na EPOPEIA: 59 b 8. Cf. MÚSICA, CANTO.

MEMÓRIA, *μνήμη*. “Pela —”, terceira espécie de RECONHECIMENTO: 55 a 1. Cf. SINAL, URDIDO, SILOGISMO.

METÁFORA, *μεταφορά*. Definição e espécies: 57 b 6; revela o ENGENHO natural do POETA: 59 a 4; qualidade da ELOCUÇÃO constituída por metáforas: 58 a 18; o — convém ao JAMBO: 59 a 8; o verso HERÓICO presta-se à —: 59 b 32; palavras que se dizem metaficamente: 61 a 15.

MÉTRICA, *μετρική*. O que é da competência da —: 56 b 25, 35.

METRO, *μέτρον*. O — não é essencial à POESIA: 47 b 13 (cf. 51 b 27); poemas com — de várias espécies: *ibid.*, 59 b 32, 60 a 1; é um meio da IMITAÇÃO: 47 b 23; o — é elemento (parte) do RITMO: 48 b 20; da injúria (VITUPÉRIO), o — é o JAMBO: 48 b 24; da EPOPEIA, é o HERÓICO (HEXÂMETRO): *ibid.*; o qual é um — uniforme: 49 b 9; substituição do TETRÂMETRO trocaico pelo TRÍMETRO jâmbico, na TRAGÉDIA: 49 a 19; o tetrâmetro trocaico, — adaptado à DANÇA; *ibid.*; o ENGENHO natural encontra o — adequado à obra: *ibid.*; o trímetro jâmbico adequado à linguagem CORRENTE: *ibid.*; passagem do VITUPÉRIO, em verso jâmbico, à COMÉDIA: 49 b 3; diferença de — na EPOPEIA e na TRAGÉDIA: 49 b 9, 59 b 17; o ANAPESTO e o TROQUEU não entram no ESTÁSIMO: 52 b 19; o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico são metros movimentados: 59 b 32; os vocábulos ESTRANGEIROS (dialectais), adequados ao verso HERÓICO: 59 a 9; a METÁFORA, ao verso jâmbico: *ibid.*; metro HERÓICO: 59 b 32; o — JÂMBICO convém à ACÇÃO: 59 b

32; o — Trocaico, à DANÇA: *ibid.*; a mistura de metros resulta extravagante: 60 a 1.

MIMO, *μῖμος*, de SÓFRON e de XENARCO: 47 b 1.

MITO, *μῦθος*. A TRAGÉDIA, no seu desenvolvimento, abandona os mitos breves: 49 a 19; EPICARMO e FÓRMIS começaram a compor os mitos da COMÉDIA: 49 b 3; CRATES foi o primeiro que compôs mitos (argumentos) de carácter universal (na COMÉDIA): *ibid.*; o — trágico é IMITAÇÃO de ACÇÃO: 50 a 1; o — é a composição dos actos (INTRIGA): *ibid.*; é o elemento (parte qualitativa) mais importante da TRAGÉDIA: *ibid.*; constitui o FIM (finalidade) da tragédia: *ibid.*; é o princípio e como que a alma da tragédia: 50 a 37; a estrutura do —: 50 b 21; dimensão do —: 51 a 1; unidade do —: 51 a 16; superioridade de HOMERO na composição do —: 51 a 22; relação necessária entre os vários sucessos do —: 51 a 29; Mitos e Lendas tradicionais, na TRAGÉDIA: 51 b 19; o — episódico: 51 b 32; SIMPLES (episódico) e COMPLEXO: 52 a 11, 53 a 12, 30; escolha dos mitos pelos antigos e modernos TRAGEDÓGRAFOS: 53 a 12; os mitos tradicionais não devem ser alterados: 53 b 21; as situações trágicas, encontram-nas os poetas nos mitos tradicionais: 54 a 9; o — na EPOPEIA: 59 a 17. Cf. INTRIGA, ACCÃO.

MONSTRUOSO, *τερατῶδες*. O — lugar do tremendo (TERROR), suscitado pelo ESPECTÁCULO cénico: 53 b 1.

MUDA, *ἄφωνον*. Definição: 56 b 25. É uma espécie de LETRA: *ibid.*

MÚSICA, *μουσική*: elemento da TRAGÉDIA: 62 a 14. cf. MELOPEIA.

NARRATIVA (forma —), *ἀπαγγελτα*. É própria da EPOPEIA: 49 b 9; modos da —: 48 a 19; IMITAÇÃO — (διηγματική): 59 a 17, b 32.

NECESSÁRIO, *ἀναγκαῖον*. Relação de necessidade entre PRINCÍPIO, MEIO e FIM do MITO: 50 b 26; o POETA deve representar o POSSÍVEL, segundo o — e o VERO-SÍMIL: 51 a 3, b 11; a relação entre EPISÓDIOS não é necessária nos mitos episódicos (simples): 51 b 32; conexão necessária entre os elementos de surpresa (RECONHECIMENTO e PERIPÉCIA) e o MITO: 52 a 17; o — na representação dos CARACTERES e na INTRIGA: 54 a 33.

NÓ, *δέσις*. Definição: 55 b 24; faz parte da TRAGÉDIA: *ibid.*; estrutura do —: *ibid.*; correspondência entre — (πλοκή) e DESENLACE: 56 a 7.

NOME, *δνομα*. Definição: 57 a 10; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20; espécies de —: 57 a 32, b 1; géneros do —, segundo as terminações: 58 a 8; os nomes DUPLOS são os mais adequados ao DITIRAMBO: 59 a 9. Cf. ESTRANGEIRO, PEREGRINO, CORRENTE, DUPLO, TRIPLO, QUÁDRUPLO, MASCULINO, FEMININO, INTERMEDÍARIO.

NOMO, *νόμος*. Género poético. Usa todos os meios da IMITAÇÃO: 47 b 57; varia conforme os objectos da imitação: *ibid.*

ORDEM, *τάξις*. O BELO consiste na GRANDEZA e na —: 50 b 34.

ORNAMENTADA (linguagem —), *ἡδυσμένος λόγος*. Definição: 47 b 24.

ORNATO, *κόσμος*. Eleva a LINGUAGEM acima do VULGAR: 58 a 31; convém ao verso JÂMBICO: 59 a 8.

PARADIGMA (modelo), *παράδειγμα*. A obra de arte deve superar o: 61 a 9.

PARADOXAIS (acções —), *παρὰ τὰ δόξαν*. A PIEDADE e o TERROR manifestam-se principalmente ante as acções — (inesperadas): 52 a 2.

PARALOGISMO, *παραλογισμός*. Como nasce o —, exemplo de: 60 a 19; RECONHECIMENTO resultante de —: 55 a 12.

PARÓDIA, *παρῳδία*. HEGÉMON de Taso foi o primeiro que escreveu paródias: 48 a 9.

PÁRODO, *πάροδος*. Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14.

PARTICULAR, *κάθεκαστον*. A HISTÓRIA, ao contrário da POESIA, refere principalmente o —: 51 b 1.

PENSAMENTO, *διάνοια*. Definição: 50 a 1, b 1; elemento (parte qualitativa) da tragédia: 49 a 35; importância do — no MITO: 50 a 28; estudar o — é mister da RETÓRICA: 56 a 34; necessário à EPOPEIA: 59 b 9.

PEQUENÍSSIMO (excessivamente pequeno), *παμμικρον*. Não pode ser belo: 50 b 34. Cf. GRANDEZA, GRANDÍSSIMO.

PEREGRINO (nome —), *ξενικὸν δνομα*. Eleva a ELOCUÇÃO: 58 a 18. Cf. ESTRANGEIRO.

PERIPÉCIA, *περιπέτεια*. Definição: 52 a 22. Elemento “psicográfico” (cf. PSICAGOGIA) do MITO: 50 a 28; falta na acção SIMPLES (episódica), faz parte da COMPLEXA: 52 a 14; deve resultar da estrutura do MITO (cf. INTRIGA): 52 a 17; a —, juntamente com o RECONHECIMENTO: 52 a 33; suscita TERROR e PIEDADE: 52 b 1; faz parte da EPOPEIA: 59 b 8.

PIEDEADE, *Ἐλεος*. Emoção suscitada pela TRAGÉDIA: 49 b 24, 52 a 2; nasce do RECONHECIMENTO com PERIPÉCIA: 52 b 1; casos que não despertam —: 52 b 31, 53 a 1, b 15; casos que a despertam (*τὸ ἐλεεινόν*): 53 a 1; pode derivar do ESPECTÁCULO cénico: 53 b 1; preferível é que resalte do MITO (INTRIGA): *ibid.* Cf. TERROR.

PINTOR, *γραφεὺς*. Como efectua a IMITAÇÃO: 48 a 1; pintores e CARÁCTER: 50 a 23; pintura (*γραφή*) sem carácter, a de ZÉUXIS: *ibid.*; comparação entre a pintura (*γραφική*) e a POESIA: 50 b 1; entre o POETA e o — (*ζωγράφος, εἰκονοποιός*): 60 b 7; o TRAGEDIÓGRAFO deve seguir o exemplo dos bons retratistas (*εἰκονογράφος*): 54 b 8.

POESIA, *ποίησις, ποιητική*. Diversa, conforme os meios de IMITAÇÃO: 47 b 23; comparação com a pintura (PINTOR): 48 a 1; causas naturais lhe deram origem: 48 b 4, 20; formas diversas, conforme a índole dos POETAS: 48 b 24; comparação da — com a HISTÓRIA: 51 b 1; a — tem por objecto o UNIVERSAL: *ibid.*; finalidade própria da —: 60 b 24; critério de correcção na poética: 60 b 13; erros pró-

prios: *ibid.*; — sem acompanhamento musical (*ψιλομετρία*) varia segundo o objecto da imitação: 48 b 9.

**POETA**, *ποιητής*. Poetas (elegíacos e épicos) erradamente denominados pelo METRO que adoptam: 47 b 13; dos modos como pode o — efectuar a IMITAÇÃO: 48 a 19; propensão natural do —: 48 b 20; a índole do — dá origem à POESIA nas suas diversas formas: 48 b 24, 49 a 1; o ENGENHO natural do — encontra o METRO adequado à obra: 49 a 19, 60 a 1; autores da COMÉDIA: 49 b 1; diferença entre o — e o HISTORIADOR: 51 b 1; diferença entre o — cómico e o — jâmbico: 51 b 11; o — trágico mantém os nomes de personagens já existentes: 51 b 15; o — deve ser mais fabulador que versificador: 51 b 27; o — é “poeta” pela IMITAÇÃO: *ibid.*; situações que os poetas (argumentistas) devem procurar e as que devem evitar: 52 b 28; a diferença entre antigos e modernos TRAGEDIÓGRAFOS: 53 a 12; complacência dos poetas: 53 a 30; o preferível e mais digno mister do —: 53 b 1; o — deve achar e usar convenientemente os mitos tradicionais: 53 b 21; o — deve reproduzir em si a personagem (dramática), quanto à ELOCUÇÃO: 55 a 22; quanto ao GESTO: 55 a 27; quanto à emoção: *ibid.*; os melhores temperamentos poéticos: o bem dotado (*εὐφυης*), e o exaltado (*μανικός*): *ibid.*; o — pode recorrer ao MARAVILHOSO: 56 a 20; LINGUAGEM metafórica do —: 57 b 16; nomes inventados pelo —: 57 b 33; o — deve usar palavras ESTRANGEIRAS (dialectais): 58 b 5; verdadeiro mister do poeta é falar o menos possível na própria pessoa: 60 a 5; a IMITAÇÃO do —: 60 b 8; licenças: *ibid.*; as justas CRÍTICAS ao —: 61 b 18. Cf. INCAPACIDADE, IMPOTÊNCIA, POSSÍVEL.

**POLÍTICA**, *πολιτική*. Na eloquência, o PENSAMENTO é regulado pela —: 50 b 4; o critério de correção não é igual na poética e na —: 60 b 13.

**POSSÍVEL**, *δυνατόν*. Dizer “o que poderia suceder” é ofício do POETA: 51 b 1; o — é algo em que se crê: 51 b 15.

**PRÍNCIPIO** (início), *ἀρχή*. Definição: 50 b 26; no MITO: 50 b 32; — improvisado da POESIA (TRAGÉDIA e COMÉDIA): 49 a 9.

**PROBLEMAS** (críticos), *προβλήματα*: 60 b 6 e todo o cap. XXVI.

**PRÓLOGO**, *πρόλογος*. Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; não se sabe quem introduziu o — na COMÉDIA: 49 b 3.

**PROPOSIÇÃO**, *λόγος*. Definição: 57 a 24; faz parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

**PRÓPRIO** (nome —), *κύριον*. Cf. CORRENTE.

**PROSA**, *τὸ δημητρον*. Difere da POESIA, por caracteres intrínsecos: 51 b 1; “prosa”, *λόγος ψιλός*, em contraposição ao “verso”: 47 a 27, 48 a 9.

**PROSÓDIA**, *προσῳδία*. Com a — resolvem-se algumas dificuldades na interpretação da POESIA: 61 a 21.

**PROTAGONISTA**, *πρωταγονιστής*. ÉSQUILO fez do DIÁLOGO —: 49 a 15.

PSICAGOGIA (movimento de ânimo, emoção), *ψυχαγωγεῖν*. Os meios pelos quais a TRAGÉDIA move os ânimos são a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO: 50 a 28; efeito “psicagógico” têm: 1) o RECONHECIMENTO: *ibid.*; 2) a PERIPÉCIA: *ibid.*; 3) o ESPECTÁCULO cénico: 50 b 15.

QUÁDRUPLO (nome—), *τετραπλοῦς* (*δύνομα*). Espécie de NOME: 57 a 32.

RAPSÓDIA, *ραψῳδία*. O Centauro de QUERÉMON é uma— tecida de toda a casta de METROS: 47 b 16.

RECONHECIMENTO, *ἀναγνώρισις*. Definição: 52 a 22; elemento “psicagógico” do MITO (cf. PSICAGOGIA): 50 a 28; falta na ACÇÃO (MITO) SIMPLES (episódico), faz parte da COMPLEXA: 52 a 14; deve resultar da estrutura interna do MITO (cf. INTRIGA): 52 a 17, 55 a 16; — juntamente com a PERIPÉCIA: 52 a 33, 54 b 20; formas de—: 52 a 33; espécies de—: 54 b 20; 1) por SINAL (*διὰ σημεῖων*): 54 b 20; 2) URDIDO pelo poeta (*πεποιημέναι ἀναγνωρίσεις*): 54 b 31; 3) pela MEMÓRIA (*διὰ μνήμης*): 54 b 37; 4) por SILOGISMO (*ἐκ συλλογισμοῦ*): 55 a 4; suscita TERROR e PIEDADE: 52 b 1; — unilateral e mútuo: 52 b 3; — no caso da personagem que age, ignorando: 54 a 1; as melhores formas de— são as que resultam de uma PERIPÉCIA: 54 b 29; — que resulta da própria INTRIGA (5.ª espécie de—?) *ἐκπληητικός*, produz impressão trágica: 55 a 16.

REPRESENTAÇÃO (cénica), *ἀγών*. A TRAGÉDIA pode revelar seus efeitos mesmo sem—: 59 b 15. Cf. ESPECTÁCULO.

REPUGNANTE, *μιαρόν*. No MITO trágico: 52 b 31, 53 b 36; — é o procedimento de Hémon na ANTÍGONA: 54 a 1 (a personagem que se apresta a agir, e não age).

RETÓRICA, *ρητορική*. Na eloquência, o PENSAMENTO é regulado pela—: 50 b 4.

RIDÍCULO, *γελοῖον*. Definição: 49 a 32; foi HOMERO quem primeiro dramatizou o—: 48 b 33; metáforas, estrangeirismos, etc., impropriamente usados, provocam o riso: 58 b 11.

RITMO, *ρυθμός*. É meio da IMITAÇÃO: 47 a 17; pode ser usado só ou juntamente com outros meios: *ibid.*, 47 b 13; CONGÉNITO: 48 b 20; é ornamento da linguagem (cf. ORNAMENTADA): 49 b 24. Cf. também GESTICULADO.

SATÍRICO, *σατυρικόν*. O elemento— na primitiva TRAGÉDIA: 49 a 19.

SEMIVOGAL, *ἡμιλφωνον*. Definição: 56 b 25; é uma espécie de LETRA: *ibid.*

SENTIMENTOS (o que é conforme aos— do homem e do público), *τὸ φιλ&νθρωπον*. Caso em que o não é: 56 a 20.

SÍLABA, *συλλαβή*. Definição: 56 b 35; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

SILOGISMO, *συλλογισμός*. RECONHECIMENTO por—: 55 a 4. SIMPLES, *ἀπλοῦς*. METRO—(uniforme): 49 b 9; MITO—: 52 a 11;

ACÇÃO—: 52 a 14; a composição (INTRIGA) das tragédias mais belas não é—(=“episódica”): 52 b 31; “simples” (“episódica”) é um tipo de TRAGÉDIA: 56 a 1; espécie de EPOPEIA: 59 b 8. A *ἀπλοῦς* opõem-se *διπλοῦς* (DUPLO) e *πεπλεγμένος* (complexo).

SINAL, *σημεῖον*. RECONHECIMENTO por sinais é o menos artístico: 54 b 20. Cf. RECONHECIMENTO.

SIRINGE (arte das *syringes*, lat. *avenae*), SIRÍNGICA, *συρίγγων τέχνη*. É IMITAÇÃO: 47 a 17.

SOLISTA, *ἐξάρχων*. A TRAGÉDIA nasceu de um IMPROVISO dos solistas do DITIRAMBO: 49 a 9.

TERRÍVEL, *δεινόν*. A situação de quem, ignorando, está para cometer algo—, e o reconhece antes de agir, é uma das mais trágicas: 53 b 26.

TERROR, *φόβος*. Emoção suscitada pela TRAGÉDIA: 49 b 24, 52 a 2; nasce do RECONHECIMENTO com PERIPÉCIA: 52 b 1; casos que não suscitam—: 52 b 31, 53 a 1, b 15; casos que o suscitam: 53 a 1, 53 b 15; pode derivar ESPECTÁCULO cénico: 53 b 1; preferível é que ele derive do MITO: *ibid.* Cf. MONSTRUOSO.

TETRÂMETRO (trocaico), *τετράμετρον*. É substituído na TRAGÉDIA pelo TRÍMETRO jâmbico: 49 a 19; METRO adaptado à DANÇA e ao SATÍRICO: *ibid.* Cf. TROQUEU.

TRAGÉDIA, *τραγῳδία*. Definição: 49 b 24. 50 a 16, b 24; é IMITAÇÃO: 47 b 23; difere do DITIRAMBO e do NOMO: 47 b 27; da COMÉDIA: 48 a 16; origem dórica da—: 48 a 29; origem e evolução da—: 49 a 9; comparação com a EPOPEIA: 49 b 9, 61 b 26; unidade de tempo: 49 b 9; partes constitutivas: 49 b 17, 30; EFEITO da—(CATARSE): 49 b 24; move os ânimos (PSICAGOGIA) pela PERIPÉCIA e RECONHECIMENTO: 50 a 28; pode haver tragédias sem CARACTERES (*ἀῆθεις*): 50 a 23; o ESPECTÁCULO cénico não é essencial à—: 50 b 15; a MÚSICA é o principal ornamento da—: *ibid.*; extensão da—: 51 a 6; na—, o POETA conserva os nomes de personagens já existentes (ao contrário da COMÉDIA): 51 a 15; exceções: 51 b 19; não é necessária a fidelidade aos MITOS tradicionais: *ibid.*; secções (partes quantitativas) do poema trágico: 52 b 14; tragédia SIMPLES (episódica) e COMPLEXA: *ibid.*; tipo ideal do herói trágico: 53 a 7; diferenças entre os TRAGEDIÓGRAFOS antigos e modernos, quanto à escolha dos MITOS trágicos: 53 a 12; quais os mitos tradicionais verdadeiramente trágicos: *ibid.*, 54 a 9; é diferente o prazer que resulta da—, daquele que resulta da COMÉDIA: 53 a 30; o IRRACIONAL não deve entrar no desenvolvimento dramático, a não ser fora da ACÇÃO: 54 b 1 (cf. 60 a 26); comparação com a PINTURA: 54 b 8; faléncia da—pela CONTRADIÇÃO: 55 a 22; como se compõe uma—: 55 b 1; NÓ e DESENLACE da—: 55 b 24; tipos de—: *ibid.*; a igualdade ou diferença entre tragédias estabelece-se pelo MITO: 56 a 7; impossibilidade de reduzir uma EPOPEIA a uma só—: 56 a 11; afinidade entre a—e a EPOPEIA:

59 a 17; uma e outra apresentam-se sob as mesmas espécies: 59 b 8; diferenças: 59 b 17; tragédias extraídas da EPOPEIA: 59 b 1; unidade de lugar (?): 59 b 18; — e declamação (cf. ACTOR): 62 a 1; superioridade da — sobre a EPOPEIA: 62 a 14.

TRAGEDIÓGRAFO, *τραγῳδοδιδάσκαλος*. Os primeiros tragediógrafos: 49 a 1; diferença entre antigos e modernos tragediógrafos, quanto à escolha do MITO: 53 a 12.

TRÍMETRO, *τρίμετρος*. Cf. JAMBO.

TRIPLO (nome —), *τριπλοῦς* (*δνοματ*). Espécie de NOME: 57 a 32.

TROQUEU (verso —), *τροχαῖος*. Não entra no ESTÁSIMO: 52 b 19. Cf. ANAPESTO.

UNIVERSAL, *καθόλου*. Passagem da poesia JÂMBICA aos argumentos de carácter —: 49 b 3 (cf. COMÉDIA); a POESIA, ao contrário da HISTÓRIA, refere principalmente o —: 51 b 1 (cf. PARTICULAR).

URDIDO (RECONHECIMENTO), *πεποιημέναι*. — pelo POETA (2.ª espécie de RECONHECIMENTO): 54 b 31.

VERBO, *βῆμα*. Definição: 57 a 14; faz parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

VEROSÍMIL, *εἰκός*. Relação de verosimilhança, entre PRINCÍPIO, MEIO e FIM do MITO (“*porque assim acontece na maioria dos casos*” equivale a “*verosímil*”): 50 b 26, 51 a 6; mitos em que falta esta relação (episódicos): 51 b 32; a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO devem resultar verosimilmente da estrutura do MITO (INTRIGA): 52 a 17; na representação dos caracteres: 54 a 33; no sucesso, de acção para acção: *ibid.*; verosimilhança do inverosímil: 56 a 20, 61 b 9 (cf. 60 a 26).

VERSO, *χειροτρον*. Não é o — que constitui a POESIA como tal: 47 b 13, 51 a 36. Cf. POESIA (*ψιλομετρία*).

VITUPÉRIO, *ψόγος*. Género de POESIA, IMITAÇÃO de ACÇÃO ignóbil: 48 b 24; género ultrapassado por HOMERO, no *Margites*: 48 b 33. Cf. INJURIAR, JAMBO, COMÉDIA.

VOGAL, *φωνῆεν*. Definição: 56 b 25; é uma espécie de LETRA: *ibid.*

VULGAR, *ἰδιωτικόν*. Forma de LINGUAGEM. Contraposta a linguagem elevada: 58 a 18; como se eleva a linguagem: 58 a 31, 59 a 1.

## 2. GREGO

ἀγών, REPRESENTAÇÃO  
ἀγώνισμα, DECLAMATÓRIA  
ἀδόμενα, τὰ, CANTADAS  
ἀδυναμία, IMPOTÊNCIA  
ἀδύνατον, τὸ, IMPOSSÍVEL  
ἀήθεις, TRAGÉDIA  
αἴνιγμα, ENIGMA  
ἀλογον, τὸ, IRRACIONAL

ἀμαρτία, ERRO  
ἀμετρον, τὸ, PROSA  
ἀμφιβολία, ANFIBOLIA  
ἀναγκαῖον, τὸ, NECESSÁRIO  
ἀναγνώρωσις, RECONHECIMENTO  
ἀνάπαιστος, ANAPESTO  
ἀπαγγελία, NARRATIVA

ἀπαθές, τὸ, CATÁSTROFE  
ἀπλοῦς, SIMPLES  
ἀποκοπή, ABREVIAMENTO  
ἀπορία, INCAPACIDADE  
ἀρμονία, HARMONIA  
ἀρρενα, MASCULINOS  
ἀρχή, PRÍNCIPIO  
ἄτοπον, τὸ, ABSURDO  
ἀὐλησις, AULÉTICA  
ἀὐλητής, FLAUTISTA  
ἀντοσχεδιασμα, IMPROVISO  
αυτοσχεδιαστικός, IMPROVISO  
ἄφωνον, τὸ, MUDA  
  
βαρβαρισμός, BARBARISMO

γελοῖον, τὸ, RIDÍCULO  
γλῶττα, ESTRANGEIRO  
γραφεύς, PINTOR  
γραφή, PINTOR  
γραφική, PINTOR  
  
δεινόν, τὸ, TERRÍVEL  
δέσις, NÓ  
διαλεσις, DIÉRESE  
διάλεκτος, CORRENTE  
διάνοια, PENSAMENTO  
διθύραμβος, DITIRAMBO  
διπλοῦς, DUPLO  
δρᾶμα, DRAMA  
δραματικαλ, DRAMÁTICOS  
δραματικολ, DRAMÁTICOS  
δυνατόν, τὸ, POSSÍVEL  
  
ἐγκώμιον, ENCÓMIO  
εἰκονογράφος, PINTOR  
εἰκονοποιός, PINTOR  
εἰκός, τὸ, VEROSÍMIL  
ἐκπληγικός, RECONHECIMENTO  
ἐλεγεῖον, τὸ, ELEGÍACO  
ἐλεγειοποιός, ELEGÍACO  
ἐλεεινόν, τὸ, PIEDADE  
ἐλεος, PIEDADE

έμβολιμα, INTERLÚDIOS  
έμμετρον, VERSO  
ἐναντίως εἰρημένα, CONTRADIÓRIAS  
ἐξαλλαγή, ALTERAÇÃO  
ἐξάμετρος, HEXÂMETRO  
ἐξάρχων, SOLISTA  
ἐξόδος, EXODO  
ἐπεισόδιον, EPISÓDIO  
ἐπέκτασις, ALONGAMENTO  
ἐπιτιμημα, CRÍTICA  
ἐποποία, EPOPEIA  
ἐπος, EPOPEIA  
ἐργον, EFEITO  
εὐφυής, POETA

ζωγράφος, PINTOR  
  
ήδυσμένος λόγος, ORNAMENTADA  
ήδος, CARÁCTER  
ήμιφωνον, SEMIVOGAL  
ήρωικόν, HERÓICO  
  
θαυμαστόν, τὸ, MARAVILHO-SO  
θῆλεα δνόματα, FEMININOS  
θρῆνος, LAMENTAÇÃO  
  
ἰαμβεῖον, JAMBO  
ἰαμβίζειν, INJURIAR  
ἰαμβος, JAMBO  
ἰδιωτικόν, τὸ, VULGAR  
ἰστορία, HISTÓRIA  
ἰστορικός, HISTORIADOR  
  
κάθαρσις, CATARSE  
καθ'ἐκαστον, τὸ, PARTICULAR  
καθόλου, UNIVERSAL  
καλόν, τὸ, BELO  
κατὰ φύσιν, CONGÉNITO  
κιθαρισμός, CITARÍSTICA  
κιθαριστική, CITARÍSTICA  
κομμός, KOMMÓS  
κόσμος, ORNATO

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| κύριον όνομα, PRÓPRIO                                      | πάμμικρον, τὸ, PEQUENÍSSIMO   |
| κωμῳδία, COMÉDIA   | παράδειγμα, PARADIGMA         |
| λέξις, ELOCUÇÃO  | παραλογισμός, PARALOGISMO     |
| λόγος, ARGUMENTO, DIÁLOGO, DISCURSO, LINGUAGEM, PROPOSIÇÃO | παρὰ τὴν δόξαν, τὰ, PARADOXAI |
| λόγος ψιλόξ, PROSA   | πάροδος, PÁRODO               |
| λύσις, DESENLACE   | παρῳδία, PARÓDIA              |
| μανικός, POETA   | πεπλεγμένη, COMPLEXA          |
| μέγεθος, GRANDEZA  | πεπλεγμένος, SIMPLES          |
| μελοτοποίia, MELOPEIA, MÚSICA                              | πεποιημέναι, URDIDO           |
| μέλος, CANTO   | περιπέτεια, PERIPÉCIA         |
| μέσον, MEIO  | πλοκή, NÓ                     |
| μεταξὺ δύναματα, INTERMEDIÁRIOS                            | ποιησις, POESIA               |
| μεταφορά, METÁFORA   | ποιητής, POETA                |
| μετρική, MÉTRICA   | ποιητική, POESIA              |
| μέτρον, METRO  | πολιτική POLÍTICA             |
| μηχανή, DEUS EX MACHINA                                    | πρᾶγμα, ACTO                  |
| μῆκος, EXTENSÃO  | πρᾶξις, ACÇÃO                 |
| μιαρόν, REPUGNANTE   | προβλήματα, PROBLEMAS         |
| μίμησις, IMITAÇÃO  | πρόλογος, PRÓLOGO             |
| μῖμος, MIMO  | προσῳδία, PROSÓDIA            |
| μνήμη, MEMÓRIA   | πρόσωπον (γελοῖον), MÁSCARA   |
| μουσική, MÚSICA  | πρωταγονιστής, PROTAGONISTA   |
| μῦθος, MITO, FÁBULA  | πτῶσις, FLEXÃO                |
| νόμος, NOMO  | ραψῳδία, RAPSÓDIA             |
| ξενικὸν όνομα, PEREGRINO                                   | ρῆμα, VERBO                   |
| ὄνομα, NOME  | ρητορική, RETÓRICA            |
| ὄρχησις, DANÇA   | ρυθμός, RITMO                 |
| όρχηστής, DANÇARINO  |                               |
| όρχηστική, DANÇA   |                               |
| ὄψις, ESPECTÁCULO  |                               |
| παθητική, CATASTRÓFICA                                     | σατυρικόν, τὸ, SATÍRICO       |
| πάθος, CATÁSTROFE  | σημεῖον, SINAL                |
| παμμέγεθες, τὸ, GRANDÍSSIMO                                | σκευοποιός, CENÓGRAFO         |
|  | σκηνογραφία, CENOGRAFIA       |
|  | στάσιμον, ESTÁSIMO            |
|  | στοιχεῖον, LETRA              |
|  | συλλαβή, SÍLABA               |
|  | συλλογισμός, SILOGISMO        |
|  | σύμφυτον, CONGÉNITO           |
|  | σύνδεσμος, CONJUNÇÃO          |
|  | συνήθεια, COSTUME             |

συρίγγων τέχνη, SIRÍNGICA  
σύστασις τῶν πραγμάτων, INT-  
RIGA  
σχῆμα, GESTO  
σχηματιζόμενος (ρυθμός), GESTI-  
CULADO

τάξις, ORDEM  
τελευτή, FIM (término)  
τέλος, FIM (finalidade)  
τερατῶδες, τὸ, MONSTRUOSO  
τετράμετρον, TETRÂMETRO  
τετραπλοῦς (δυομά), QUÂDRU-  
PLO  
τέχνη, ARTE  
τραγῳδία, TRAGÉDIA  
τραγῳδοδίδασκαλος, TRAGEDIÓ-  
GRAFO  
τρίμετρος, TRÍMETRO  
τριπλοῦς (δυομά), TRIPLO  
τροχαῖος, TROQUEU  
τύχη, FORTUNA

ύμνος, HINO  
ύπεναντίον, τὸ, CONTRADI-  
ÇÃO  
ύπεναντίωμα, CONTRADIÇÃO  
ύπεναντίως είρημένα, CONTRA-  
DITÓRIAS  
ύπόθεσις, HIPÓTESE  
ύποκριτής, ACTOR  
ύποκριτική, DECLAMAR  
  
φαλλικά, τὰ, FÁLICOS  
φιλάνθρωπον, SENTIMENTOS  
φιλοσοφώτερον, FILOSÓFICA  
φόβος, TERROR  
φύσις, ENGENHO  
φωνῆν, VOGAL  
  
χορικόν, τὸ, CORAL  
χορός, CORO  
  
ψιλομετρία, POESIA  
ψύγος, VITUPÉRIO  
ψυχαγωγεῖν, PSICAGOGIA



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### 1. PORTUGUÊS

AGATÃO, 'Αγάθων: 51 *b* 19, 54 *b* 14, 56 *a* 11, 20, 25. Trágico ateniense. Floresceu na 2.<sup>a</sup> metade do século V. Obteve a primeira vitória no concurso realizado nas *Leneias* de 417/16. Foi talvez por essa ocasião que se celebrou o banquete imortalizado pelo famoso diálogo platônico. Eliano (*Var. Hist.*, XIII, 4) refere o encontro de A. e Eurípides à mesa de Arquelau, rei da Macedónia. A tradição é unâmee quanto ao carácter do poeta e da sua obra: elegante, mundano, efeminado, o que forneceu riquíssimo assunto de paródia aos comediógrafos contemporâneos (cf. Aristoph., *Thesmoph.* 97 e segs., 191 e segs. etc.); usava de um estilo alambicado, sentencioso, floreado — no que se revela a influência do ensino de Pródico (Plat. *Protag.* pág. 315 *d*) e especialmente de Górgias (Plat. *Sympos.* pág. 98 *c*). Certificados parecem os títulos das seguintes tragédias: *Aélope*, *Alcméon*, *Tiestes*, *Mísios*, *Télefo*. *Anteu* é lição dúbia (51 *b* 22): *Anteu?* *Anthos* (flor)? Não há outra notícia, a não ser a de Aristóteles (54 *b* 14) acerca de uma tragédia de A., denominada *Aquiles*. O testemunho de Aristóteles também é o único acerca da *Ruína de Tróia* (56 *a* 19). Sobre os INTERLÚDIOS, Else (*Poetics*, pág. 556) chama a atenção para a observação de Flickinger (*Greek Theater*) no sentido de que Aristóteles, que só conheceria os dramas de A. através de manuscritos, e encontrando nestes a notação XOPOTY, sem o respectivo texto, depreendia precisamente o carácter adventício e desligado da acção dramática, que atribui, nesta passagem, às partes líricas das suas tragédias.

ÁJAX, Αἴας. Aristóteles fala das tragédias do tipo Á. e de ÍXION, como se elas constituíssem uma espécie no género (56 *a* 1). Efectivamente, tragédias extraídas da lenda de Á. houve muitas. Além da de SÓFOCLES, a primeira das sete que nos foram integralmente transmitidas, contam-se ainda as seguintes: uma trilogia (ou tetralogia?) de Ésquilo, composta de *O Juízo das Armas* (N., pág. 57), *Tráctias*

(N., pág. 27), uma *Ajax* de ASTIDAMAS (N., pág. 777), outra de TEODECTES (N., pág. 801) e outra ainda de CÁRCINO (N., pág. 797). Sobre o mito de A., v. a *Nekyia* (livro XI) da *Odisseia*, 543 e segs.

ALCIBÍADES, Ἀλκιβιάδης: 51 b 11. Para acentuar o carácter *particular* da história, oposto ao carácter *universal* da poesia, ocorre nesta passagem o nome de A. Não se trata, pois, da vaga designação de “qualquer pessoa”, mas de certa personagem *histórica*; nomeadamente, daquele A. que, no tempo de Aristóteles, ainda era bastante discutido (cf. Plut. *Vit. Alc.*).

ALCINO, Ἀλκίνοος: 55 a (init.). Ulisses, ouvindo contar por Demódoco os sucessos da Guerra de Tróia, esconde o rosto no manto e chora (cf. RECONHECIMENTO). A cena passa-se em casa de A., rei dos Feácios (v. *Od.* VIII, 83 ss., 521 ss.).

ALCMÉON, Ἀλκμέων: 53 a 12, b 21; A. de ASTIDAMAS: 53 b 26. Cf. ANFIARAU, ERÍFILA. Do mito foi extraído o argumento de muitas tragédias, mas de nenhuma delas conservamos o poema completo. Contam-se, pelo menos, as seguintes, com o nome de —: de AGATÃO (N., pág. 763), de ASTIDAMAS (N., pág. 777), de Evareto (C. I. A., II 973, 9), de Nicómaco (*Suda*, s.v.); de SÓFOCLES (N., pág. 153), de TEODECTES (N., pág. 801), de EURÍPIDES (duas tragédias: N., págs. 380 e 383), de Aqueu (drama satírico, N., pág. 749); com o nome de ANFIARAU: uma tragédia de CÁRCINO (N., pág. 797), outra de CLEOFONTE (*Suda*, s.v.), de SÓFOCLES (drama satírico, N., pág. 154); com o nome de ERÍFILA: uma tragédia de Nicómaco (*Suda*, s.v.), outra de SÓFOCLES (N., pág. 174). Quanto ao argumento, v. Apoll. III 6, 1 e 7, 5: A. era filho de Anfiarau e de Erífila. Sabendo Anfiarau que não voltaria, se participasse da expedição contra Tebas (cf. os precedentes do drama de ÉSQUILO, *Sete contra Tebas*), esconde-se. Mas Adrasto faz que sua irmã Erífila o descubra, e tem de partir. Antes, porém, o herói encarrega seu filho A., de o vingar, caso não regresse. E como assim acontece, A. mata Erífila, sua mãe, pelo que as Erínias o perseguem por toda a parte. Cf. o mito de Orestes.

ANFIARAU, Ἀμφιάραος: 55 a 22. V. ALCMÉON. Segundo Rostagni (pág. 98), pode entender-se esta passagem, supondo que o esconderijo de A. fosse o templo, e que CÁRCINO, por erro cénico, o fizesse sair antes de tempo.

ANTEU, Ἀνθεύς? Ἀνθος?: 51 b 19. Cf. AGATÃO. Lição dúbia: conforme o acento recaia na última ou na penúltima sílaba, deverá ler-se

*Anteu* ou *Anthos* ("flor"). Cf. N., pág. 763: "titulus fabulae suspectus", e com razão, pois o contexto da notícia de Aristóteles, que é a única, nunca permitiria ler *Anteu*, conhecida personagem da mitologia: quer o gigante filho de Posídon e de Gea (Apoll. II 5, 11; Hygin., fab. 31; Diod. IV, 17, etc.), quer o A. da IX Ode Pítica, que a exemplo de Danau prometera sua filha a quem a vencesse na corrida (Pind., *Pyth.* IX 184 e segs.). Gudeman propõe a lição "Ανθη", nome feminino. Segundo Else (*Poet.* pág. 318 n.º 60), a interpretação mais plausível seria ainda "Anteu", com o argumento que nos sugere a história contada por Parténio, 14, e que definitivamente afastada deveria ser a hipótese *Anthos* ("Flor"), de argumento baseado em Anton, *Liberalis*, 7.

ANTÍGONA, 'Αντιγόνη: 54 a (init.). A célebre tragédia de SÓFOCLES, representada pela primeira vez, provavelmente, no ano de 441. Quanto ao episódio de HÉMON e CREONTE, a que se refere Aristóteles, v. *Antig.* 1231 e segs.

AQUILES, 'Αχιλλεύς: 58 b 31. A. drama de AGATÃO: 54 b 8. Cf. s.v.

ARES, "Αρης: 57 b 16.

[AR]GAS, <'Αρ>γας: 48 a 9. Poeta menor, do tempo de Aristóteles, parodiado pelos comediógrafos como escrevinhador de nomos insuportáveis (Plut. *Demosth.*, 4). Os três poetas: A., TIMÓTEO e FILÓXENO, são aqui mencionados juntamente, como autores de dramas homónimos: *Ciclope*. [AR] é conjectura de Castelvetro, favoravelmente acolhida pelos editores subsequentes. Rostagni *ad locum* (48 a 16) propõe (*Oino*)pas ou (*Oino*)nas (cf. Athen, XIV, pág. 638 B); Else emenda GAS para GAR e elimina a questão, propondo a leitura seguinte: "pois se poderia imitar nos ditirambos e nos nomos, do modo como Timóteo e Filóxeno (o fizeram) nos (seus) *Ciclopes*".

ARGOS, "Αργος: 52 a (init.). A estátua de Mítis em A. Cf. MÍTIS.

ARÍFRADES, 'Αριφράδης: 58 b 31, 59 a (init.). Supõe-se que seja um comediógrafo; talvez aquele a que se refere Aristófanes (*Equit.* 1281; *Vesp.* 1280). Cf. Schol. *Ad Vesp.* 1280; *Ad Eccles.* 129. Este último designa-o como tocador de citara. Luciano (*Pseudolog.*, c. 3., Schol. *Ad. loc.*) menciona-o como homem de péssimos costumes; segundo o escoliasta, "a língua cantava coisas infames".

ARISTÓFANES, 'Αριστοφάνης: 48 a 19. O maior comediógrafo da Grécia (c. 445 — c. 335). Atribuem-se-lhe acerca de 40 comédias, das quais só restam onze.

ASTIDAMAS, Ἀστιδάμας: 53 b 26. Tragediógrafos com este nome houve dois, pai e filho. O filho, contemporâneo de Aristóteles, discípulo de Isócrates, vitorioso pela primeira vez no concurso de 372 (a sua primeira tragédia fora representada em 398), foi um dos mais fecundos dramaturgos gregos. São-lhe atribuídos 240 dramas (*Suda* s.v.) e o sucesso do escritor assinala-se por nada menos de 15 vitórias. Como todas as suas obras pereceram, "nada se conhece acerca dos seus métodos dramáticos, exceptuado o facto de, em seu tratamento da lenda de Alcméon, haver modificado a brutalidade da história original, fazendo que Alcméon matasse sua mãe accidentalmente, e não de propósito — inovação interessante, parecendo indicar que o progresso das ideias humanitárias da época considerava o crime de matricídio deliberado como demasiado horrendo, mesmo para representação teatral" (Haigh, *Tragic Drama*, pág. 430). Cf. ALCMÉON.

ATENIENSES, Ἀθηναῖοι: 48 a 29 (final), 48 b (início).

ÁULIS, Ἀυλίς: 54 a 28. Cf. IFIGÉNIA, ORESTES.

BANHO (Cena do —), Νίπτρα: 54 b 20. Reconhecimento de Ulisses pela ama, *Od.* 19, 386 e segs. Cf. ULISSES.

CALÍPIDES, Καλλιππίδης: 61 b 27, 62 a 5. Actor trágico, contemporâneo de Sófocles e de Sócrates (século V-IV).

CÁRCINO, Καρκίνος: 54 b 20, 55 a 22. Tragediógrafos com este nome, houve dois: um no século V, que mais conhecemos pela paródia aristofânica, e outro no século IV, neto do primeiro. Teria este escrito uns 160 dramas e ganho 11 vitórias. Plutarco (*glor. Athen.* 7, pág. 349F) celebra a sua *Aélope* ao lado do *Heitor* de ASTIDAMAS. E efectivamente, parece que um e outro poeta concordam nos mesmos sentimentos humanitários. Tal como Astidamas poupou ALCMÉON ao matricídio deliberado, assim C. evita para sua MEDEIA o infanticídio proposto: é o que se depreende de uma passagem da *Retórica* (II 23, pág. 1400 b 10): "Na *Medeia* de Cárcino os acusadores alegam que Medeia assassinou seus filhos; 'pelo menos', — dizem eles —, 'não são vistos em parte alguma'" — a falta de Medeia consistira em fazer que eles se ausentassem. Em sua defesa, Medeia diz que, não a seus filhos, mas a Jasão, é que ela deveria ter tirado a vida; se o não houvesse feito, aí residiria seu verdadeiro erro. — Não é fácil atribuir a um ou outro dos poetas homónimos os títulos de dramas, que se conhecem: *Aélope*, *Ajax*, *Alope*, *Anfiarau*, *Aquiles*, *Tiestes*, *Medeia*, *Édipo*, *Orestes*, *Sêmele*, *Tiro*. Cf. N., págs. 797-800. V. ANFIARAU, TIESTES.

CARTAGINESES, Καρχηδόνιοι: 59 a 17. A derrota dos — na Sicília (e a batalha de Salamina), cf. Herod. VII 168.

CEFALÉNIOS, Κεφαλλῆνες: 61 b (*init.*), v. ICÁRIO.

CENTAURO, Κένταυρος: 47 b 13. Cf. QUERÉMON.

CICLOPES, Κύκλωπες: 48 a 9. Cf. [AR]GAS, TIMÓTEO, FILÓXENO.

CILA, Σκύλλη: 54 a 28, 61 b 27. Em 54 a 28 deve tratar-se de um ditirambo de TIMÓTEO, de que resta um fragmento citado por Aristóteles (*Rhet.* III pág. 1415 a): Ulisses cantava uma lamentação imprópria do seu carácter. Em 61 b 27, tratar-se-ia de uma composição puramente musical.

CÍPRIOS, Κύπριοι, (— de Diceógenes): 55 a (*init.*). Cf. DICEÓGENES.

CÍPRIOS (Cantos —), Κύπρια: 59 a (*init.*). É um dos poemas do Ciclo Troiano; restam alguns fragmentos (ca. de 50 hexâmetros). Relatava os acontecimentos da guerra de Tróia, anteriores à *Iliada*. Cf. Proclo, *Chresth.*, ap. Allen, *Homeri Opera*, vol. 5, pág. 102, e E. Bethe, *Homer. Dichtung und Sage*, II, págs. 152 e segs.

CLEOFONTE, Κλεοφῶν: 48 a 9, 58 a 18. Talvez o mesmo poeta trágico mencionado pelo *Suda* (s.v.), que, aliás, confunde os nomes das peças deste dramaturgo com os das de Iofonte. Só Aristóteles se refere a ele no *Soph. el.* 15, pág. 174 b 27, nestas duas passagens da *Poética* e na *Rhet.* III 7, pág. 1408 a 15 pelas seguintes palavras: “A linguagem deve ser conveniente, se expressa emoção e carácter .... não deverá juntar epítetos ornamentais a palavras correntes, pois cómico será o efeito, como nas obras de Cleofonte, que usa frases absurdas como esta: ‘ó veneranda figueira...’.” — O *Suda* refere apenas os títulos das tragédias: *Actéon*, *Anfiarau*, *Aquiles*, *Bacantes*, *Dexâmeno*, *Erigone*, *Tiestes*, *Leucipo*, *Pérsis*, *Télefo*.

CLÉON, Κλέων: 57 a 24.

CLITEMNESTRA, Κλυταιμνήστρα: 53 b 21. Cf. ORESTES.

COÉFORAS, Χοηφόροι: 55 a 4, de ÉSQUILO, 2.º drama da única trilogia que nos resta.

CRATES, Κράτης: 49 b 3. À comédia dórica, cujos representantes mais notáveis são EPICARMO e FÓRMIS, opõe Aristóteles a comédia ática, que começa com — (cf. Aristoph. *Equit.* 537 e segs.), cuja primeira vitória data de 450 a.C., aproximadamente, constituindo como que o trânsito da *antiga* para a *média* e *nova* comédia. O *Suda* menciona três dramas: *O Tesouro*, *As Aves* e *O Avaro*, e Ateneu alguns mais (v. Kock, *Com. Att. fragm.*, vol. I).

CREONTE, Κρέων: 54 a 1. Cf. ANTÍGONA.

CRETENSES, Κρῆτες, 61 a 9.

CRESFONTE, Κρεσφόντης: 54 a (init.). Tragédia de EURÍPIDES (N., pág. 497), de que restam 11 fragmentos, cerca de 80 versos. Sobre o mito, cf. Hyg. 137 (Rose, pág. 100): Polifonte assassinou o marido de Mérope (cf. MÉROPE) e os filhos adultos. C. salva-se porque é enviado, criança ainda, para a Etólia; mas, um dia, regressa para vingar o pai e os irmãos e apresenta-se, incógnito, dizendo que fora ele o matador de Cresfonte. Segue-se a cena famosa (Plut. *de esu carn.* II 5, 998 E, Nauck págs. 500-501), a que Aristóteles alude neste lugar: a mãe se arremessa contra o filho exclamando: “*e eu agora te matarei com este golpe mais santo*”. Vale a C. um velho companheiro, dando-se então o reconhecimento.

DANAU, Δαναός: 52 a 22.

DILÍADE, Δειλιάς: 48 a 9. Cf. NICÓCARES.

DICEÓGENES, Δικαιογένης: 55 a (init.). Poeta trágico. Viveu entre o V e o IV século. Restam dois títulos de tragédias, CÍPRIOS e *Medeia*, e poucos fragmentos (Nauck, pág. 775). De Cípiros só há a notícia de Aristóteles. É provável que o herói fosse Teucro, filho de Télamon, expulso pelo pai, por ter regressado de Tróia sem vingar a morte de Ajax, seu irmão. A cena do reconhecimento teria lugar na volta do exílio.

DIONÍSIO, Διονύσιος: 48 a (init.), de Colofón, contemporâneo de POLIGNOTO, cognominado de “anthropographus”, pelo realismo da sua pintura: “...contra Dionysius nihil aliud quam hominis pinxit, ob id anthropographus cognominatus” (Plin., *Nat. Hist.* 35, 113).

DIONISO, Διόνυσος: 57 b 16.

DÓLON, Δόλων: 61 a 9.

DÓRIOS, Δωριές: 48 a 29.

ÉDIPÔ, Οἰδίποντος: 53 a 7, 12. Trag. de SÓFOCLES: 52 a 22, 33; 53 b (init.), 26; 62 b (init.); 54 b 8, 55 a 16; 60 a 26; 62 b (init.). O famoso herói tebano. Da *Edipodia*, que faz parte do *Ciclo*, foram extraídos argumentos de numerosas tragédias, dos mais diversos autores (cf. DISTRIBUIÇÃO DOS ARGUMENTOS...). Ésquilo escreveu uma trilogia, composta de *Laio*, *Édipo* e *Esfinge* (drama satírico); Sófocles,

*Rei Édipo e Édipo em Colona*; Eurípides, *Edipo e Crisipo*. Dos trágicos “menores” do século V, contam-se uma tetralogia de Leleto, um *Édipo* de Aqueu, Filocles e Xénocles. Do século IV, conhece-se um *Édipo* de Cárcino, outro de Diógenes, e outro, ainda, de TEODECTES. Além destas, as tragédias sobre a vida dos *Epígonos*: ANTÍGONA, SETE CONTRA TEBAS, outras *Antigonas* de Eurípedes e ASTIDAMAS, e *Fenícias* de Eurípides. Sobre o que resta de toda esta dramaturgia, extraída da *Edipodia*, cf. Nauck.

EGEU, Αἰγεὺς: 61 b 18. Cf. *Medeia* de Eurípides, 663 e segs.

EGISTO, Αἴγισθος: 53 a 30.

ELECTRA, Ἡλέκτρα: 60 a 26. Cf. ORESTES.

EMPÉDOCLES, Ἐμπεδοκλῆς: 47 b 13; 57 b 16; 61 a 4. Como exemplo de discurso metrificado, distinto da autêntica poesia, a obra de E. é citada pelo escoliasta de Dionísio Trácia (pág. 168, 8 Hilgard = Diels A 25), o que bem demonstra a difusão do ensino aristotélico. É de notar que a opinião de Aristóteles acerca de E. parece exprimir-se de outro modo no *De Poetis* (cf. FRAGMENTOS DE HISTÓRIA E CRÍTICA... e coment. a 47 b 13). — Presumivelmente algum dos versos dos καθαρμού comparava misticamente a vida humana com a duração do dia; daí a alusão em 57 b 24. — A cita em 61 a 24 (= Diels, frg. 35, vv. 14-15) oferece dificuldades. Aristóteles quer dizer: unindo πρίν (“primeiro”, “antes”) a κέκρητο (“misturou”), obtém-se um significado; separando as duas palavras por uma vírgula, obtém-se outro, e este, somente, é conforme à doutrina de E.: “E logo mortais se tornaram as essências (ou elementos) que antes eram imortais, e [uma vez] misturados .... (os que *primeiro* eram puros....).

EPICARMO, Ἐπίχαρμος: 48 a 29; 49 b 3. Nasceu por volta de 550 a.C., segundo Diog. Laert. (VIII 78); viveu em Mégara (Sicília) e Siracusa. Escreveu cerca de 50 comédias, das quais restam os títulos de 30 e uma centena de fragmentos (Kaibel, *CGF*. Diels *F. d. V.*, I, Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, págs. 353 e segs).

ERÍFILA, Ἐριφύλη: 53 b 1. Cf. ALCMÉON.

ESPARTANO, Λάκων: 61 b (*init.*). Cf. ICÁRIO.

ÉSQUILO, Αἰσχύλος: 49 a 15; 56 a 11; 58 b 15.

ESTÉNELO, Σθένελος: 58 a 18. Poeta trágico. Nauck, pág. 762.

EUCLIDES, Εὐκλειδης: 58 b 5. Talvez se trate de um comediógrafo com este nome. Só há notícia de Aristóteles, nesta passagem da *Poética*.

EURÍPIDES, Εὐριπίδης: 53 a 22, b 26; 55 b 2; 56 a 11, 25; 58 b 15; 60 b 31; 61 b 18.

EURÍPILO, Εὐρίπιπνος: 59 b (init.). Filho de TÉLEFO. Participou da Guerra de Tróia, aliado dos Troianos, em que foi morto por NEOPTÓLEMO (cf. Procl. *Chrestomathia*).

FILOCTETES, Φιλοκτήτης: 59 b (init.). Tragédia de Ésquilo: 58 b 15. Além da conhecida tragédia de SÓFOCLES, houve outras com o mesmo nome: uma de Aqueu (Nauck, pág. 755); outra de Ésquilo (Nauck, pág. 79); outra de Antifon (Nauck, pág. 793); de Eurípides (Nauck, pág. 613); de Filocles (*Suda*, s.v.); de TEODECTES (Nauck, pág. 803) e um *Filotetes em Tróia*, de Sófocles (Nauck, pág. 283).

FILÓXENO, Φιλόξενος: 48 a 9, de Citera. Viveu de 435 a 380 a.C. Segundo o *Suda*, escreveu vinte e quatro ditirambos e uma *Genealogia dos Ajácidas* em verso lírico. Cf. dados biográficos em Diodor. xv 6, e, acerca das suas inovações na arte mélica, Dion. Halicarn. *Comp. 131 R.*, [Plut.] *de mus.* 30 e 31. Restam alguns fragmentos de um ditirambo intitulado *Ciclopes* (ou *Galateia*), v. Edmonds, *Lyra Graeca*, III 383 e segs.

FINIDAS, Φινείδαι: 55 a 4. Há referências a três tragédias com o nome *Fineu*: uma de Ésquilo (Nauck, pág. 83) e duas (?) de Sófocles (Nauck, 284), e poucos e insignificantes fragmentos. Quanto a uma tragédia com o nome —, não há senão a notícia de Aristóteles (cf. Nauck, pág. 841). O presumível argumento poderia ter sido extraído dos mitos relatados por Apolodoro, *Bibl.* I 9, 21 e segs., ligados à expedição dos Argonautas. Cf. também Apoll. *Bibl.* III 15, 3 e Diod. IV 43 e segs. Contam que os deuses privaram Fineu da vista, por haver revelado certos segredos de Zeus, ou que cegou os filhos (*Finidas*) que teve das primeiras núpcias, por instigação da segunda mulher, e por isso andou perseguido pelas Harpias.

FÓRCIDAS, Φορκίδες: 56 a (init.). Título de um drama satírico de Ésquilo (Nauck, pág. 83). Representava provavelmente a luta de Perseu com as filhas de Fórcis, as Graias e as Górgonas (v. Hesiod. *Theog.* 270 e segs.). V. Apoll., *Bibl.* II 4, 2.

FÓRMIS, Φόρμις: 49 b 3. De Siracusa, primeira metade do século V, contemporâneo de EPICARMO. Teria sido autor de algumas inovações na arte cénica.

FTIÓTIDAS, Φθιώτιδες: 56 a (init.). Tragédia de Sófocles (Nauck, pág. 282). O nome talvez derive do coro, composto de mulheres de Ftia, e a acção é provável que decorresse acerca do nascimento de Aquiles.

GANIMEDES, Γανυμήδης: 61 a 26.

GLAUCO, Γλαύκων: 61 a 31. Talvez seja o G. do Íon platónico, intérprete de Homero (Rostagni, pág. 166).

HADES (Dramas no—), "Αἰδον: 56 a (init.). Talvez do género dos *Condutores de Almas* (ψυχαγωγοί) de Ésquilo: "fabulae argumentum ex Homeri Nekyia repetitum fuisse conj. Valckenaer" (Nauck, pág. 87).

HEGÉMON, Ἡγήμων: 48 a 9. De Taso; viveu na segunda metade do século V, em Atenas. Antes dele já outros tinham escrito "imitações" burlescas da epopeia, mas Aristóteles, neste lugar, refere-se ao poeta, como inventor de um *Género*.

HEITOR (perseguição de—), "Εκτορος διλωξις: 60 a 12; b 23. V. *Iliada* XXII 205 e segs.

HELE, Ἑλλη: 54 a (init.). Só resta a notícia de Aristóteles, neste lugar.

HÉMON, Αἴμων: 54 a 1. V. a tragédia de Sófocles, ANTÍGONA.

HERACLEIDA, Ἡρακληΐς: 51 a 19. Cf. TESEIDA.

HÉRACLES, Ἡρακλῆς: 51 a 19.

HERÓDOTO, Ἡρόδοτος: 51 b (init.). Comparação da história com a poesia.

HÍPIAS, Ἰππίας: 61 a 21, de Taso. Só temos esta notícia de Aristóteles.

HOMERO, Ὅμηρος: 47 b 13; 48 a 9, 19; b 24, 33; 51 a 22; 54 b 8; 59 a 29; b 8; 60 a 5, 19. Cf. *Ind. Anal.*, s. vv. ILÍADA, ODISSEIA, EPOPEIA.

ICÁDIO, Ἰκάδιος: 61 b (init.), v. ICÁRIO.

ICÁRIO, Ἰκάριος: 61 b (init.). O problema é o seguinte: diziam os críticos de Homero que era absurdo que TELÉMACO, vindo de Esparta, não se tivesse encontrado com I., pai de Penélope; ao que se objectava que o I., pai de Penélope, não era o I. de Esparta, mas, sim, segundo uma tradição de Cefalénia, o I. de Messene, e portanto não se chamava *Icálio*, mas ICÁDIO (Rostagni, pág. 167); cf. Strab. X 2, 24.

IFIGÉNIA, Ἰφιγένεια: ÁULIDA: 54 a 28; TÁURIDA: 52 b 3; 54 a (init.); b 28; 55 a 4, 16; 55 b 2. Cf. POLIIDO. O argumento da I. Táurida continua o da I. Áulida, mas esta foi escrita depois daquela. 55 b 2: I. envia a carta ao irmão, por intermédio de Pílades; Orestes é reconhecido por I., porque Pílades lhe entrega a carta no mesmo instante, v. versos 727 e segs. Cf. ORESTES.

ILÍADA, Ἰλιάς: 48 b 33; 51 a 29; 54 b (init.). *Partida das Naus, Aparição de Atena e o Carro Alado de Medeia* (“deus ex machina”): *Il.* II i 55 e segs., 54 b (init.). Cf. Índice Anal., s.v. EPOPEIA.

ILÍADA PEQUENA, Ἡμικρὰ Ἰλιάς: 59 b (init.), poema do Ciclo Troiano. Tinha por argumento os sucessos posteriores aos da *Ilíada* (ao contrário dos CANTOS CÍPRIOS), desde a morte de Aquiles, e, portanto, desde o JUÍZO DAS ARMAS (disputa das armas de Aquiles, entre Ájax e Ulisses) até à entrada do cavalo de madeira em Tróia. Cf. Excertos da *Chrestomathia* de Proclós, em Allen, *Homer. op.* V 106-107, e Apoll. *Bibl. Epítome* V 6-7 (ed. Frazer, vol. II, pág. 218).

ILÍRIOS, Ἰλλυριοι: 61 a (init.).

ÍXION, Ἰξίων: 56 a (init.). Quanto ao presumível argumento, v. Apoll. *Bibl. Epítome* I 20 (ed. Frazer, vol. II, pág. 148), Diod. IV 69; Higyn. fab. 14 e 62. De Eoneu, obteve para mulher a filha, Dia. Porque faltou à promessa de muitas dívidas, que fizera a Eoneu, este as veio reclamar; mas I. matou-o, lançando-o numa fossa ardente. Nenhuma divindade o queria purificar; mas purificou-o Zeus. Em compensação, I. entrou de requestar Here. Foi então que Zeus lhe enviou a nuvem com a forma exterior da deusa. Do conúbio nasceram os Centauros, e I. foi lançado ao Hades. Sobre o mito foram escritas muitas tragédias: por Ésquilo, uma triologia (Nauck, pág. 29), à qual pertenciam as duas tragédias *Íxion* e *Perrébides*; por Eurípides, uma tragédia, *Íxion* (Nauck, pág. 490); com o mesmo nome, há notícia de outras, de Sófocles (Nauck, 194) e Temesíteo (*Suda*).

JUÍZO DAS ARMAS, Ὀπλων κρίσις: 59 b (init.). Título de uma tragédia de Ésquilo (Nauck, 57). Cf. ILÍADA PEQUENA.

LACEDEMÓNIAS (Mulheres de Esparta), Λακαιναι: 59 b (init.). É o título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, pág. 210), que talvez proviesse da composição do coro. Provavelmente a acção continuava a do ULISSES MENDIGO.

LACEDEMÓNIO, Λακων: 61 b (init.). Cf. ESPARTANO.

LAIO, Λάιος: 60 a 26.

LINCEU, Λυγκέως: 52 a 22; 55 b 24. Cf. TEODECTES. Da tragédia *Linceu*, só temos a notícia de Aristóteles, nos dois lugares em que a menciona. Quanto ao outro mito, donde teria sido extraída, consta o seguinte: L., marido da danaide Hipermnestra, foi pougado pela mulher, na noite de núpcias em que todas as outras irmãs mataram os esposos, por ordem do pai, DANAU (Schol. Pind. Nem. X, 10). Este, como visse no acto da filha um futuro perigo para si próprio, condenou-a, mas os Argivos absolveram-na. Do casamento nasceu um filho. A captura e os sucessos antecedentes podem ter constituído o argumento do drama; o resto conta-nos Aristóteles.

MAGNES, Μάγνης: 48 a 29. De Icária. Cf. EPICARMO, QUIÓNDAS. Coube-lhe uma vitória, que talvez não tivesse sido a primeira, no ano 472. São conhecidos os seguintes títulos de comédias: *Dioniso*, *Aves*, *Rãs*.

MARGITES, Μαργίτης: 48 b 24, 33. O poema burlesco atribuído a Homero. V. testemunhos e fragmentos em Allen, *op. cit.*, págs. 152-159. Descoberto recentemente um fragmento mais extenso em papiro.

MASSALIOTAS, Μασσαλιωταῖ: 57 a 32. Habitantes de Massália (Marselha), colónia grega na Gália. A Foceia era a metrópole de Massália, pelo que se explica o exemplo Ἐρμοκαϊκόξανθος, composto dos nomes de três rios: *Hermos*, *Kaikos*, *Xantos*, que corriam na região ou em sua vizinhança (Xanthos = Skamandros).

MEDEIA, Μήδεια: 52 b 26; 54 b (*init.*): a tragédia de Eurípides.

MEGARENSES, Μεγαρεῖς: 48 a 29.

MELANIPA, Μελανίππη: 54 a 28. Houve duas tragédias com este nome, ambas de Eurípides (Nauck, págs. 509 e 514). Cf. Higyn, fab. 186. M. teve de Posidon dois gémeos, que, por temor do deus, escondeu e deu a criar a uma vaca. Posidon descobre-os e ordena a morte deles; M., para salvá-los, rompe então no famoso discurso. Presume-se que os vv. 1124 e segs. de Aristoph., *Lysistr.* parodiam esse discurso.

MELEAGRO, Μελέαγρος: 53 a 12. Filho de Eneu e de Alteia. A mais antiga versão do mito encontra-se na *Iliada* (IX 529 e segs.) e pode resumir-se assim, na parte que interessa à tragédia: Ártemis, menos-prezada nos sacrifícios de Eneu, manda à cidade uma terrível fera, contra a qual foram convocados os melhores caçadores da Grécia, entre eles Meleagro e a famosa heroína de Arcádia, Atalante, de quem Meleagro se enamora. Atalante fere o animal, e M. mata-o. Numa

luta entre Meleagro e os tios, irmãos de Alteia, luta que esta provoca porque não via com bons olhos os amores do filho, aqueles morrem. Alteia clama por vingança das Erínias, que a escutam e matam o filho. São conhecidos os títulos e alguns fragmentos de tragédias extraídas deste mito: *Atalante* de Ésquilo (Nauck, pág. 9); de Arístias (N., pág. 726); *Meleagro* de Antífon (N., pág. 792); de Eurípides (N., pág. 525), de Sófocles (N., pág. 519); de Sosífanos (N., pág. 818); *Peurónias* de Frínico (N., pág. 721). Sobre esta última, v. Paus. X 31, 4.

**MENELAU, Μενέλαος:** 54 a 28; 61 b 18. Quanto à primeira cita, v. *supra* coment. *ad locum*.

**MÉROPE, Μερόπη:** 54 a (init.). v. CRESFONTE.

**MINISCO, Μυννίσκος:** 61 b 27. Actor trágico. Representou dramas de Ésquilo, como deuteragonista. Fl. por meados do séc. V.

**MÍSIA, Μύσια:** 60 a 26. Cf. MÍSIOS.

**MÍSIOS, Μύσοι:** 60 a 26. Cf. TÉLEFO. M. é título comum a algumas tragédias: de Ésquilo (Nauck, pág. 47), AGATÃO (N., pág. 763); Eurípides (N., pág. 531); Nicómaco (*Suda*) e Sófocles (Nauck, pág. 220). Aristóteles refere-se talvez à primeira. A personagem que vai de TEGEIA para a MÍSIA, sem romper o silêncio, é TÉLEFO. Em Tegeia havia ele assassinado os dois irmãos de sua mãe e dirigia-se à Mísia para se purificar. Era lei que os homicidas permanecessem calados até à purificação do crime (cf. Ésquilo, *Euménides* 451).

**MÍTIS, Μίτις:** 52 a (init.). Além de Aristóteles, nesta passagem da *Poética* e em outra de um escrito espúrio do *Corpus Aristotelicum* (*De mirabilibus Auscultationibus*, 156, 846 a 22), a histórica é referida por Plutarco (*de sera num. vindicta* 8. 553 D), e é este escritor o que fornece mais pormenores. Observe-se que, à luz do texto de Plutarco, devemos entender que o desastre não teria ocorrido quando o assassino de Mítis olhava a estátua, mas, sim, quando *assistia a um festival* (*θεωροῦντι*), o que confere ao facto um aspecto de maior casualidade. Por conseguinte, a passagem da *Poética* deve significar mais ou menos: “mesmo acidentes ou acasos produzem efeito mais maravilhoso quando parecem resultar de uma intenção”.

**MNASÍTEO, Μνασίθεος:** 62 a 5. De Oponte (Lócrida), conhecido só pela menção de Aristóteles.

**NEOPTÓLEMO, Νεοπτόλεμος:** 59 b (init.). Nome de uma tragédia de Mimnermo (Nauck, pág. 829) e de outra de Nicómaco (*Suda*). Argu-

mento extraído, segundo Aristóteles, da ILÍADA PEQUENA (cf. Allen, *Hom. op.*, V, págs. 106-7). Um dos sucessos do poema épico, transposto para o drama, poderia ter sido a restituição das armas de Aquiles a seu filho, N., por Ulisses, diante das muralhas de Tróia.

NICÓCARES, Νικοχάρης: 48 a 9. Talvez seja o poeta cômico do mesmo nome. DILÍADE, Δειλιάς, de δειλία (=timidez, cobardia), poderia efectivamente ser uma paródia da Iliada. Mas, lendo Δηλιάς, Diliada, seria um poema sobre a ilha de Delo.

NÍOBE, Νιόβη: 56 a 11. Título de uma tragédia de Ésquilo (Nauck, pág. 50) e de outra de Sófocles (N., pág. 228). O mito de N. é muito conhecido (v. p. exemplo Higyn., fab. 9, e Ovid. *Metam.* VI i 46 e segs). Supõe-se que o texto da *Poética*, neste lugar, seja corrupto, e, em vez de N., se deva ler *Tebaida*, por não ser o mito de N. tão rico de sucessos que pudesse fornecer assunto para muitas tragédias.

ODISSEIA, Ὀδύσσεια: 48 b 33; 51 a 22; 53 a 30; 55 b 19; 59 b (*init.*), 8; 62 b (*init.*); cf. *Índice Anal.*, s.v. EPOPEIA.

OPONTE, (de —), Ὀπούντιος: 62 a 5. Cf. MNASÍTEO.

ORESTES, Ὀρέστης: 53 a 12, 30; 53 b 21. Tragédia de Eurípides: 54 a 28 e 61 b 21; personagem das *Coéforas* de Ésquilo: 55 a 4; personagem da *Ifígénia T.*: 53 b 3, 54 b 31, 55 a 4, b 12. O., CLITEMNESTRA, EGISTO, IFIGÉNIA, são nomes bem conhecidos da lenda dos Átridas, donde foram extraídos argumentos para muitas tragédias, algumas das quais nos foram integralmente transmitidas pela tradição. Assim, a trilogia de O. (Ésquilo): *Agaménon*, COÉFORAS e *Euménides*; a ELECTRA de Sófocles, O. e ELECTRA de Eurípides; e as duas IFIGÉNIAS do mesmo poeta (para as demais, v. DISTRIBUIÇÃO DOS ARGUMENTOS...).

PARNASO, Παρνασσός: 51 a 22. O ferimento de ULISSES no P. Na realidade, o acontecimento consta de *Od.* XIX, 392-466, mas o relato tem carácter episódico, o que dá razão a Aristóteles (cf. coment. *ad locum*). Quanto à simulação de loucura, no momento da expedição (a Tróia), o sucesso devia constar dos Cantos CÍPRIOS.

PARTIDA DAS NAUS, Ἀπόπλους: 59 b (*init.*). Só temos a notícia de Aristóteles acerca de uma tragédia com este título. Nauck (pág. 246) refere a opinião de Welcker, segundo a qual tratar-se-ia da *Políxena* de Sófocles. Sobre o presumível argumento, v. [Long.] de *subl.* 15. 7: "...um Aquiles que aparece aos gregos, sobre o próprio túmulo, por ocasião da partida das naus". V. também o coment. *ad locum*.

**PÁUSON**, Παύσων: 48 a (init.). Contemporâneo de POLIGNOTO e DIONÍSIO, mas um tanto mais jovem. Provavelmente caricaturista e, portanto, comparável com os poetas cômicos. Talvez seja a personagem a que se refere Aristoph. *Acharn.* 854.

**PELEU**, Πηλεύς: 56 a (init.). Título de duas tragédias, uma de Sófocles (Nauck, pág. 238), outra de Eurípides (N., pág. 554). Cf. Schol. Eur. *Troad.* 1128, Apoll. *Bibl.* III 13, 3, *Ant. Lib.* 38. P. foi exilado por Acasto, ou pelos dois filhos, Arcanto e Arquíteles, quando os Gregos regressavam de Tróia. Ao dirigir-se ao encontro do neto, Neoptólemo, naufragou numa ilha, onde morreu.

**PELOPONESO**, Πελοποννήσος: 48 a 29.

**PÍNDARO**, Πίνδαρος: 61 b 27. Actor contemporâneo de CALÍPIDES.

**PÍTIOS** (Jogos —), Πύθια: 60 a 26. Cf. *Electra* de Sófocles, 680-760: morte de ORESTES nos jogos Pítios.

**POLIGNOTO**, Πολύγνωτος: 48 a (init.); 50 a 23. De Taso, fl. de 475 a 455 a.C. Decorou o *Pécile* de Atenas com um quadro representativo da batalha de Maratona e pintou a *Ruina de Tróia* em Delfos. Apelidado de ἡθικός, em oposição a PÁUSON. Exerceu grande influência na arte de Fídias, seu contemporâneo. V. Paus. I 18, 1; 22, 6; IX 4, 2; X 25, 1-31, 12.

**POLÍIDO**, Πολύδος: 55 a 4; b 2. Nauck (pág. 781), referindo apenas estas passagens da *Poética*, parece admitir implicitamente que a obra do sofista fosse um tratado em prosa, em que o autor pretendia criticar deficiências da dramaturgia de Eurípides. Mas também é possível (Rostagni, pág. 94) que se trate do ditirambógrafo, contemporâneo de TIMÓTEO e FILÓXENO, de que fala Diodoro da Sicília (XIV 46, 6).

**POSÍDON**, Ποσειδῶν: 55 b 15.

**PROMETEU**, Προμηθεύς: 56 a (init.).

**PROTÁGORAS**, Πρωταγόρας: 56 b 13. De Abdera, sofista (480-410). Não se sabe de que obra consta a crítica ao primeiro verso da *Ilíada*, a que Aristóteles alude.

**QUERÉMON**, Χαιρήμων: 47 b 13; 60 a (init.). Trágico ateniense do século IV, dos que, segundo Aristóteles (*Rhet.* pág. 1413 b 13), compunham tragédias mais para ser lidas do que representadas. São conhecidas, além do *Centauro*, os nomes de mais alguns dramas: *Alfe-sibeia*, *Aquiles, matador de Tersites*, *Dioniso*, *Orestes*, *Mínios*, *Ulisses*, *Eneu*; cerca de 40 fragmentos, ao todo (Nauck, pág. 781).

QUIÓNIDAS, Χιωνίδης: 48 a 29. Segundo o *Suda*, as comédias deste poeta teriam sido representadas em Atenas, em 488/7, e cita três títulos: *Heróis*, *Assírios* (ou *Persas*) e *Mendigos*. Restam poucos fragmentos; v., por exemplo, *Athen. III 119 E; IV 137 E; XIV 648 D-E*.

RUÍNA DE TRÓIA, Ἰλίου πέρσις: 59 b (init.). Título de um poema do Ciclo Troiano da autoria de Arctino de Mileto; resta o sumário no excerto da *Crestomathia* de Proclo (cf. Allen, *op. cit.*, pág. 107). Parte do argumento consta do II livro da *Eneida* (cf. SÍNON). Dos dramaturgos que extraíram tragédias da —, há notícia de Jofonte (*Suda*) e Nicómaco (Nauck: *Index fabularum*, pág. 965 b).

SALAMINA, Σαλαμίς: 59 a 17. Cf. CARTAGINESES.

SICÍLIA, Σικελία: 48 a 29; 49 b 3; 59 a 17.

SÍNON, Σίνων: 59 b (init.). Título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, pág. 251), cf. Verg. *Aen.* II 57-198, 233-265; Higyn. fab. 108; Procl. *Chrest.* ap. Allen *op. cit.* págs. 107-8; Apoll. *Bibl. Epit.* V, 15 e segs. (ed. Frazer, II 232). O argumento é extraído da RUÍNA DE TRÓIA. S., fingindo-se molestado pelos Gregos, persuadiu os Troianos a acolher o cavalo de madeira dentro das muralhas da cidade; por este ardil, conseguiram os Gregos destruir a cidade que havia tantos anos combatiam.

SÍSIFO, Σίσυφος: 56 a 20. Título de um drama satírico de Ésquilo (Nauck, pág. 74) e de outro, também satírico, de Eurípides (N., pág. 572). O primeiro traz no próprio título — “Sísifo, rolando a pedra” — alusão à conhecida pena sofrida no Hades (cf. *Od.* XI 593-600; Higyn. fab. 60; Apoll. *Bibl.* I 9, 3). Também é atribuído a Crítias, um dos Trinta Tiranos, um drama com este nome, de que resta um longo fragmento (N., pág. 771), citado por Sextus Empíricus (*Ad. Math.* 403), como exemplo de ateísmo. É de notar que alguns dos versos do mesmo fragmento são também atribuídos a Eurípides (Plut. *De plac.*, pág. 880 E).

SOCRÁTICOS (Diálogos —), Σωκρατικοὶ λόγοι: 47 b (init.). Ao equifar os diálogos socráticos com os mimos de SÓFRON e XENARCO, Aristóteles parece usar de subtil ironia para com Platão, que, sendo ele próprio poeta, entendia que os poetas deviam ser proscritos da República. Aliás, segundo Diog. Laert. (III 18), Platão teria sido admirador de Sófron, a ponto de introduzir em Atenas o gosto pelo gênero inaugurado por aquele poeta (cf. coment. *ad locum* e fragmentos do *De Poetis*).

**SÓFOCLES**, Σοφοκλῆς: 48 a 19; 49 a 15; 53 b 26; 54 b 8; 55 a 16; 56 a 25; 60 b 31; 62 b (*init.*).

**SÓFRON**, Σώφρων: 47 b (*init.*). Os mimos de — e de **XENARCO**, poetas de Siracusa, do século V (Xenarco era filho de —), eram pequenos diálogos, representando aspectos da vida rústica e urbana. As composições deste género foram predominando no tempo da decadência da tragédia e da comédia. Podem considerar-se como subespécie, no género, os “mimiambos” de Herondas. Cf. **SOCRÁTICOS** e coment. *ad locum*.

**SOSÍSTRATO**, Σωσίστρατος: 62 a 5. Rapsodo. Não há outra menção do seu nome, senão a de Aristóteles, neste lugar.

**TEGEIA**, Τεγέα: 60 a 26. Localidade da Arcádia. Cf. **MÍSIOS**.

**TÉLEFO**, Τήλεφος: 53 a 12. Cf. **MÍSIOS**. Restam fragmentos das seguintes tragédias: T., de Ésquilo (Nauck, pág. 76), de Agatão (N., 764), **CLEOFONTE** (*Suda*), Eurípides (N., 579), Jofonte (*Suda*), Mósquion (N., 812), e **MÍSIOS** de Ésquilo (N., 47). Quanto ao argumento cf. Paus. I 4, 6; Diod. IV 33; Apoll. *Bibl.* III 9, 1; Higyn. fab. 101. Atingido por um golpe de Aquiles, e como a ferida não sarava, T. consultou o Óraculo de Delfos; a resposta foi que o remédio só o poderia dar o próprio que o havia ferido. A pedido dos outros gregos, que cercavam Tróia, Aquiles curou-o, partindo a mesma lança que causara o mal. Este é, provavelmente, o argumento da tragédia de Ésquilo. Há também uma tragédia de Sófocles (*Aleades*), com o mesmo protagonista, cujo argumento seria o seguinte: Como Édipo, T. fora exposto após o nascimento e levado para certo lugar da Arcádia. Não conhecendo o segredo da sua origem e tendo sido insultado, por motivo do mesmo, mata os insultadores, que eram seus próprios tios. Vindo para vingar os filhos, Aleo reconhece o neto e lembra a profecia de Delfos: que seus filhos haviam de morrer às mãos do neto. É, pois, um mito do género “Meleagro” e “Édipo”.

**TELÉGONO**, Τηλέγονος: 53 b 26. Filho de **ULISSES** e de Circe. Enviado pela mãe, em busca de Ulisses, chega a Ítaca, onde, atacado pelo irmão **TELÉMACO** e Ulisses, fere o pai com uma seta. Daqui a tragédia **ULISSES FERIDO**, de Sófocles (?), de que restam alguns fragmentos (Nauck, pág. 230), cuja acção devia desenrolar-se desde o ferimento até à morte de Ulisses.

**TELÉMACO**, Τηλέμαχος: 61 b (*init.*). Cf. **ICÁRIO**.

**TEODECTES**, Θεοδέκτης: 55 a 4; b 24. Discípulo de Platão, de Aristóteles e de Isócrates. Nasceu por volta de 390 a.C. Participou de 13 con-

cursos trágicos, dos quais venceu oito. Restam cerca de 60 versos (18 fragmentos), cf. Nauck, págs. 801-7, de tragédias, com os títulos seguintes: ÁJAX, ALCMÉON, HELENA, LINCEU, MENELAU, ÉDIPÔ, ORESTES, TIDEU, FILOCTETES.

TEODORO, Θεόδωρος: 57 a 10.

TEREU, Τηρεός: 54 b 31. Título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, pág. 257) e de outra de Fílocles (?) (N., 759). Quanto ao argumento, v. Ovid. *Met.* VI 424 e segs.

TERRÍGENOS (filhos da Terra), Γηγενεῖς: 54 b 20. “A lança que em si trazem os Filhos da Terra” é talvez um fragmento de trímetro jâmbico tirado da *Antiope* de Eurípides (Nauck, pág. 855). Ao sinal referem-se também Dio Chr. 4, 23; Higyn. fab. 72; Greg. Naz. *Epist.* 139; Julian., *Const.* pág. 81 C.

TESEIDA, Θησηΐς: 51 a 19, e HERACLEIDA, *ibid.* Poemas sobre as aventuras de Teseu e os trabalhos de Héracles. São desconhecidos os autores de uma T. Da *Heracleida* mencionam-se os nomes de Pí桑dro e Paniase.

TIDEU, Τυδεύς: 55 a 4. Cf. TEODECTES. Desta tragédia só temos a notícia de Aristóteles. Personagem ligada às lendárias vicissitudes dos Epígonos. Cf. Apoll. *Bibl.* I 8, 5-6.

TIESTES, Θιέστης: 53 a 7, 12; 54 b 20. Com o nome de T. e de Aélope, contam-se numerosas tragédias: de Sófocles (Nauck, pág. 184), Eurípides (N., 480), Cárcino (N., págs. 797 e 798), QUERÉMON (N., 784), AGATÃO (N., 763), CLEOFONTE (*Suda*), Diógenes? (Nauck, pág. 808) e Apolodoro (*Suda*). Todas elas teriam por argumento a terrível vingança de Atreu, que serve num banquete, oferecido ao irmão, os próprios filhos deste. Cf. Apoll. *Bibl. Epit.* II 13-14 (ed. Frazer, II 166).

TIMÓTEO, Τιμόθεος: 48 a 9. Cf. [AR]GAS, FILÓXENO, CICLOPES. O mais celebrado poeta de “nomos” em toda a Grécia. Morreu quase centenário, por volta de 355 a.C.. Quanto à biografia, v. os numerosíssimos *Testimonia Veterum* em Edmonds, *Lyra Graeca* III 280-96. Aristóteles chega a dizer (*Metaph.* 993 b 15) que “se T. não tivesse existido, não haveria também grande parte da melódica”, o que denuncia o importantíssimo papel que o poeta exerceu no desenvolvimento do lirismo grego. Do CICLOPE de T. restam dois fragmentos (12, 13, Edmonds) citados por Ateneu e Crisipo, ao todo nove versos (v. Edmonds, *op. cit.* III, 304).

TIRO, Τυρώ: 54 b 20. Houve duas tragédias de Sófocles com este nome (Nauck, pág. 272), outra de Astidamas (N., 777) e outra ainda, de Cárcino (N., pág. 799). T., filha de Salmoneu, teve de Posidón dois gémeos, que lançou ao mar numa cestinha; recolheu-os um pastor de cavalos, que os denominou de Neleu e Pélias. Um dia encontraram a mãe que os reconheceu, talvez pela descrição da cestinha, feita pelo pastor. Cf. Apoll. *Bibl.* I 9, 8; Schol. Eur. *Or.* 1691. Compare-se a lenda de T. e seus filhos, com a de Rómulo e Remo.

TROIANAS, Τρωάδες: 59 b (init.). Título da conhecida tragédia de Eurípides, que fazia parte de uma tetralogia (?), a que pertenciam também *Alexandre* (Nauck, pág. 373), *Palamedes* (N., 541) e *Sísifo* (N., 572).

ULISSES, Ὀδυσσεός: 61 b (init.). — na *Odisseia*, reconhecimento de — (Índice Anal., s.v. RECONHECIMENTO): 54 b 20; — na *Iliada* (II 272): 57 b 9; — na CILA: 54 a 28; — FERIDO (— τραυματίας) tragédia de Sófocles, também intitulada Νίπερα ou Ὁ. ἀκανθοπλής (Nauck, pág. 230): 53 b 26; — Falso Mensageiro (Ὁ. ψευδάγγελος), de que só há esta notícia de Aristóteles (N., pág. 839): 55 a 12. Cf. CILA, PARNASO, TELÉGONO.

XENARCO, Ξέναρχος: 47 b (init.). Cf. SÓFRON.

XENÓFANES, Ξενοφάνης: 60 b 31. Crítica de X. aos deuses de Homero e Hesíodo, cf. Diels-Kranz, frgs. 11, 12, 14, 15 e 16.

ZEUS, Ζεύς: 61 a 26.

ZÉUXIS, Ζεῦξις: 50 a 23; 61 b 9. De Heracleia, na Magna Grécia, II metade do século V. Sobre a pintura deste artista, cf. a anedota contada por Cícero, *de inv.* II, 1.

## 2. GREGO

|                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| Ἄγάθων, AGATÃO         | Ἄλκινον ἀπόλογος, ALCINO |
| Ἄιδου, HADES           | Ἄμφιάραος, ANFIARAU      |
| Ἄθηναῖοι, ATENIENSES   | Ἄνθει, ANTEU             |
| Ἄϊαντεξ, ÁJAX          | Ἄντιγόνη, ANTÍGONA       |
| Ἄλγει, EGEU            | [Ἄρ]γᾶς, [AR]GAS         |
| Ἄλγισθος, EGISTO       | Ἄργει, ARGOS             |
| Ἄλμων, HÉMON           | Ἄρης, ARES               |
| Ἄισχύλος, ÉSQUILO      | Ἄριστοφάνει, ARISTÓFANES |
| Ἀλκιβιάδης, ALCIBÍADES | Ἄριφράδης, ARÍFRADES     |

Ἄστυδάμαντος, ASTIDAMAS  
Ἄύλιδι, ÁULIS  
Ἄχιλλεὺς, AQUILES

Γανυμήδης, GANIMEDES  
Γηγενεῖς, TERRÍGENOS  
Γλαύκων, GLAUCO

Δαναός, DANAU  
Δειλιάδα, DILÍADE  
Διὶ, ZEUS  
Δικαιογένους, DICEÓGENES  
Διονύσιος, DIONÍSIO  
Διόνυσος, DIONISO  
Δόλωνα, DÓLON  
Δωριεῖς, DÓRIOS

Ἐκτορος δλωξις, HEITOR  
Ἐλλη, HELE  
Ἐμπεδοκλῆς, EMPÉDOCLES  
Ἐπίχαρμος, EPICARMO  
Ἐριφόλην, ERÍFILA  
Ἐρμοκαϊκόξανθος, MASSALIOTAS  
Ἐνκλείδης, EUCLIDES  
Ἐνριπίδης, EURÍPIDES  
Ἐνρύπυλος, EURÍPILO

Ζεῦξις, ZÉUXIS

Ἡγῆμων, HEGÉMON  
Ἡλέκτρα, ELECTRA  
Ἡρακληΐδα, HERACLEIDA  
Ἡρακλῆς, HÉRACLES  
Ἡροδότου, HERÓDOTO

Θεοδέκτον, TEODECTES  
Θεοδώρω, TEODORO  
Θησηΐδα, TESEIDA  
Θυέστης, TIESTES

Ἴκάδιον, ICÁDIO  
Ἴκάριον, ICÁRIO  
Ἴλιάς, ILÍADA

— (ἡ μικρὰ), ILÍADA PEQUE-  
NA

Ἴλιον πέρσις, RUÍNA DE TRÓIA  
Ἴλλυριοι, ILÍRIOS  
Ἴξιονες, ÍXION  
Ἴππιας, HÍPIAS  
Ἴφιγένεια, IFIGÉNIA

Καλλιππίδης, CALÍPIDES  
Καρκίνος, CÁRCINO  
Καρχηδονίων μάχη, CARTAGI-  
NESES  
Κένταυρον, CENTAURO  
Κεφαλλήνες, CEFALÉNIOS  
Κλεοφῶν, CLEOFONTE  
Κλέων, CLÉON  
Κλυταιμνήστραν, CLITEMNES-  
TRA  
Κράτης, CRATES  
Κρεσφόντη, CRESFONTE  
Κρέοντα, CREONTE  
Κρῆτες, CRETENSES  
Κύκλωπας, CICLOPES  
Κύπρια, CÍPRIOS (cantos —)  
Κύπριοι, CIPRIOTAS

Λάιος, LAIO  
Λάκαιναι, LACEDEMÓNIAS  
Λακέδαλμονα, ESPARTANO (La-  
cedemónio)  
Λάκωνα, ESPARTANO  
Λυγκεῖ, LINCEU

Μάγνητος, MAGNES  
Μαργίτης, MARGITES  
Μασσαλιωτῶν, MASSALIOTAS  
Μεγαρεῖς, MEGARENSES  
Μελανίππης, MELANIPA  
Μελέαγρον, MELEAGRO  
Μενέλαος, MENELAU  
Μερόπη, MÉROPE  
Μήδεια, MEDEIA  
Μνασίθεος, MNASÍTEO  
Μυννιλσκος, MINISCO

|                         |                                |
|-------------------------|--------------------------------|
| Μυσταν, MÍSIA           | Σαλαμῖνι, SALAMINA             |
| Μυσοῖς, MÍSIO           | Σθενέλου, ESTÉNELO             |
| Νεοπτόλεμος, NEOPTÓLEMO | Σικελία, SICÍLIA               |
| Νικοχάρης, NICÓCARES    | Σίνων, SÍNON                   |
| Νιόβη, NÍOBE            | Σίσυφος, SÍSIFO                |
| Νίπτρα, BANHO           | Σκύλλαν, CILA                  |
| Ξενάρχου, XENARCO       | Σοφοκλῆς, SÓFOCLES             |
| Ξενοφάνει, XENÓFANES    | Σωκρατικοὺς λόγους, SOCRÁTICOS |
| Οδύσσεια, ODISSEIA      | Σωσίστρατος, SOSÍSTRATO        |
| Οδυσσές, ULISSES        | Σώφρωνος, SÓFRON               |
| — ἐν τῇ Σκύλλῃ, ULISSES | Τεγέας, TEGEIA                 |
| — τραυματίας, ULISSES   | Τηλέγονος, TELÉGONO            |
| — ψευδάγγελος, ULISSES  | Τηλέμαχον, TELÉMACO            |
| Οἰδίποιος, ÉDIPO        | Τήλεφον, TÉLEFO                |
| Ομηρος, HOMERO          | Τηρεῦ, TEREU                   |
| Οπούντιος, OPONTE       | Τιμόθεος, TIMÓTEO              |
| Ορέστης, ORESTES        | Τρωάδες, TROIANAS              |
| Παρνασσῶ, PARNASO       | Τυδεῦ, TIDEU                   |
| Παύσων, PÁUSON          | Τυροῦ, TIRO                    |
| Πελοποννήσω, PELOPONESO |                                |
| Πηλεύς, PELEU           |                                |
| Πινδάροι, PÍNDARO       |                                |
| Πολύγνωτος, POLIGNOTO   |                                |
| Πολύιδος, POLIIDO       |                                |
| Ποσειδῶνος, POSÍDON     |                                |
| Προμηθεύς, PROMETEU     |                                |
| Πρωταγόρας, PROTÁGORAS  |                                |
| Πύθια, PÍTIOS           |                                |
|                         | Φθιώτιδες, FTIÓTIDAS           |
|                         | Φιλοκτήτης, FILOCTETES         |
|                         | Φιλόξενος, FILÓXENO            |
|                         | Φινείδαις, FÍNIDAS             |
|                         | Φορκίδες, FÓRCIDAS             |
|                         | Φόρμις, FÓRMIS                 |
|                         | Χαιρήμων, QUERÉMON             |
|                         | Χιωνίδον, QUIÓNIDAS            |
|                         | Χοηφόροις, COÉFORAS            |

## ÍNDICE DA MATÉRIA

|   |   |
|---|---|
| <i>DO PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO.....</i> | 7 |
|---|---|

### POÉTICA

#### INTRODUÇÃO

|  |    |
|--|----|
| <b>CAPÍTULO I—<i>HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA EM ARISTÓTELES. A POÉTICA E OS ESCRITOS CONGÉNERES .....</i></b> | 13 |
| Manuscritos medievais. Primeiras edições impressas .....   | 13 |
| Vida de Aristóteles .....  | 17 |
| Tradição aristotélica na antiguidade .....   | 19 |
| Cronologia dos escritos de Aristóteles .....   | 22 |
| A “Arte Poética” e o diálogo “Dos Poetas”....  | 26 |
| O problema dos “Exotéricos” .....  | 27 |
| A tese de Wieland .....  | 28 |
| Valor geral dos testemunhos fragmentários ...  | 31 |
| Estrutura original da <i>Poética</i> .....   | 32 |
| Conteúdo original da <i>Poética</i> .....  | 35 |
| Os escritos congêneres .....   | 38 |
| Credibilidade histórica da <i>Poética</i> .....  | 44 |
| <b>CAPÍTULO II—<i>A ORIGEM DA TRAGÉDIA .....</i></b>   | 49 |
| 1. O problema morfológico ou filológico ....   | 49 |
| Os problemas e os dados históricos.....  | 49 |
| O desenvolvimento morfológico da tragédia.   | 52 |
| A tese de Kranz. O “epirremático” .....  | 55 |

|   |           |
|---|-----------|
| 2. Da morfologia do poema trágico à fenomenologia da representação dramática. A “lição histórica” de Aristóteles, perante os testemunhos tradicionais ..... | 59        |
| Os testemunhos do “ditirambo” e do “satírico” .....   | 60        |
| Téspis: Origem da tragédia na Ática .....   | 64        |
| 3. O problema fenomenológico da representação dramática .....   | 66        |
| A omissão da causa .....  | 66        |
| Culto de Dioniso ou culto dos heróis? .....   | 70        |
| A lamentação fúnebre .....  | 74        |
| Primeira conclusão .....  | 77        |
| <b>CAPÍTULO III — A ESSÊNCIA DA TRAGÉDIA .....</b>  | <b>81</b> |
| O satírico e o contraditório .....  | 81        |
| “Excursus” teológico .....  | 84        |
| A lição principal da <i>Poética</i> .....   | 86        |
| De Górgias a Aristóteles .....  | 90        |
| A contradição implícita na lenda heróica .....  | 94        |
| O herói trágico e a trágica reconciliação .....   | 97        |
| O mistério da catarse .....   | 98        |

### *TRADUÇÃO*

|   |     |
|---|-----|
| I — Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o <i>meio</i> da imitação .....  | 103 |
| II — Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o <i>objecto</i> da imitação .....   | 105 |
| III — Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o <i>modo</i> da imitação: narrativa, mista, dramática. Etimologia de “drama” e “comédia” ..... | 105 |
| IV — Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cómica .....  | 106 |
| V — A comédia: evolução do género. Comparação da tragédia com a epopeia .....   | 109 |
| VI — Definição de tragédia. Partes ou elementos essenciais...   | 110 |
| VII — Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente ..   | 113 |
| VIII — Unidade de acção: Unidade histórica e unidade poética...   | 114 |
| IX — Poesia e história. Mito trágico e mito tradicional. Particular e universal. Piedade e terror. Surpreendente e maravilhoso .....                      | 115 |

|  |     |
|--|-----|
| X — Mito simples e complexo. Reconhecimento e peripécia .....  | 117 |
| XI — Elementos qualitativos do mito complexo: reconhecimento e peripécia .....   | 118 |
| XII — Partes quantitativas da tragédia .....   | 119 |
| XIII — A situação trágica por excelência. O herói trágico ....   | 119 |
| XIV — O trágico e o monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito tradicional .....   | 121 |
| XV — Caracteres. Verosimilhança e necessidade. <i>Deus ex machina</i>  | 123 |
| XVI — Reconhecimento: classificação de reconhecimentos .....   | 125 |
| XVII — Exortações ao poeta trágico. Os episódios na tragédia e na epopeia .....  | 127 |
| XVIII — Nô e desenlace. Tipos de tragédia, classificação pela relação entre nô e desenlace. Estrutura da epopeia e da tragédia ..... | 128 |
| XIX — O pensamento. Modos de elocução .....  | 130 |
| XX — A elocução. Partes da elocução .....  | 131 |
| XXI — A elocução poética .....   | 133 |
| XXII — A elocução poética: críticas à elocução nos poemas homéricos .....  | 135 |
| XXIII — A poesia épica e a poesia trágica. As mesmas leis regem a epopeia e a tragédia. Homero .....                                 | 138 |
| XXIV — Diferença entre a epopeia e a tragédia, quanto a episódios e extensão .....   | 140 |
| XXV — Problemas críticos .....   | 142 |
| XXVI — A epopeia e a tragédia. A tragédia supera a epopeia ..  | 146 |
| Comentário .....   | 149 |

## APÊNDICE I

### Fragmentos de História e Crítica Literária

|  |     |
|--|-----|
| I. Exárchon .....                            | 195 |
| II. Ditirambo .....                          | 196 |
| III. Aríon .....                             | 198 |
| IV. Antigas etimologias de “Tragoidia” ..... | 200 |
| V. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον .....             | 204 |
| VI. Σάτυροι = Trágoi? .....                  | 204 |
| VII. Pratinas .....                          | 205 |
| VIII. Téspis .....                           | 205 |
| IX. Poéticas ante-Aristotélicas .....        | 209 |
| X. Aristóteles: o diálogo ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΩΝ ..... | 213 |
| XI. Aristóteles: a Catarse .....             | 218 |
| Anotações .....                              | 221 |

## APÊNDICE II

### Nota acerca da História da Filologia Grega na Antiguidade

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Nota bibliográfica .....      | 237 |
| Período pré-alexandrino ..... | 238 |
| Período alexandrino .....     | 245 |
| Período pós-alexandrino ..... | 254 |

## APÊNDICE III

### Distribuição dos Argumentos Trágicos pelos Ciclos Mitológicos Tradicionais

|  |     |
|--|-----|
| I. Ciclo Épico .....                           | 259 |
| II. Os mitos de Dioniso .....                  | 262 |
| III. Argonautica .....                         | 262 |
| IV. Mitos de Argos .....                       | 262 |
| V. Mitos de Héracles .....                     | 263 |
| VI. Mitos da Ática .....                       | 263 |
| VII. Argumentos de várias proveniências .....  | 263 |
| VIII. Argumentos de proveniência incerta ..... | 264 |
| IX. Argumentos extraídos da História .....     | 264 |
| Resumo .....                                   | 264 |

## APÊNDICE IV

### Lista das partes Lírico-Epirremáticas que Ocorrem no Texto das Tragédias Conhecidas, segundo Diehl (artigo "Kommoí", da R. E.) e Reiner (*Totenklage*)

|                 |     |
|-----------------|-----|
| Ésquilo .....   | 265 |
| Sófocles .....  | 265 |
| Eurípides ..... | 266 |

|                           |            |
|---------------------------|------------|
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b> | <b>267</b> |
|---------------------------|------------|

## ÍNDICE ANALÍTICO DA POÉTICA

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 1. Português ..... | 275 |
| 2. Grego .....     | 288 |

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 1. Português ..... | 293 |
| 2. Grego .....     | 310 |

Acabou de imprimir-se  
em Julho de dois mil e três.

---

Edição n.º 1008553

---

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
E-mail: [dco@incm.pt](mailto:dco@incm.pt)  
E-mail Brasil: [livraria.camoes@incm.com.br](mailto:livraria.camoes@incm.com.br)