

NOTA DO EDITOR

POÉTICA

A presente edição de *Poética* de Eudoro de Souza, traduzida e comentada por Eudoro de Souza, é a primeira edição em português de uma obra que constitui um dos fundamentos da poética grega. O texto é baseado na edição crítica de Eudoro de Souza, publicada em 1977, e inclui comentários e índices analítico e onomástico.

Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de
Eudoro de Souza

NOTA DO TRADUTOR

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

I

**Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa,
classificadas segundo o meio da imitação.** (ritmo, harmonia e metro)

- 1447 a 1. Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, da efetividade 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.
- 13 2. A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.
- 17 3. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, 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 citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações.
- 27 4. Mas [a epopéia é] a arte que ape-
- nas 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. Efetivamente, 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 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.
- 1447 b 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 metrificação¹: 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

¹ Note-se que os primeiros filósofos, os pré-socráticos, chamados fisiólogos por Aristóteles, escreveram suas reflexões em verso. (N. do E.)

o fez Querémom 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 um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação. 27

II

Espécies de poesia imitativa, classificadas

segundo o objeto da imitação. (homens superiores ou inferiores)

1448 a 7. Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, 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 gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]ga, Timóteo e Filóxeno, nos *Ciclopes*.

9. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. 10

III

Espécies de poesia imitativa, classificadas

segundo o modo da imitação: narrativa, mista, dramática.

Etmologia de “drama” e “comédia”.

19 10. Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imi-

tar os mesmos objetos, 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 imita-

das, operando e agindo elas mesmas. Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber: segundo os meios, os objetos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente.

11. Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem *agentes* [dróntas]. 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 Quiônidas 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 “comediantes” não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo *drân* para significar o “fazer”, ao passo que os atenienses empregam o termo *prátein*.

1448 b

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

2

IV

Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica.

13. Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas 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. Efetivamente, 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 suce-

der 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 improvisos.

20

16. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas

24

deste gênero, dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iâmbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heróico, outros o foram em verso jâmbico.

33 17. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero 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 *Odisséia* 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 gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopéias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras.

6 19. Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera] atinge ou não atinge a perfeição [do gênero], quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espetáculo — 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 se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de 15 um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à 19 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 jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.

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

(versos satíricos)?

V

A comédia: evolução do gênero. Comparação da tragédia com a epopéia.

32 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 cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.

36 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 1449 b 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 atores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide]; dos atenienses, foi Crates

o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal.

24. A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia 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 epopéia não tem limite de tempo — e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos.

25. Quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopéia, 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 epopéia. Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopéia.

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 ação de caráter 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 efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".

28. Digo "ornamentada" a lingua-

gem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adqtam só o verso, outras também o canto.

30 29. Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação. Por “elocução” entendo a mesma composição métrica, e por “melopéia”, aquilo cujo efeito a todos é manifesto.

35 30. E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que 1450 a determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos; por “caráter”, 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.

8 31. É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. 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 objetos que se imitam, são três; e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que, de todos estes elementos, 13 não poucos poetas se serviram; com

efeito, todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopéia, elocução e pensamento.

32. Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. 16

33. Sem ação 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 pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum. 23

34. Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, 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 fatos. Ajuntemos a isto que os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripecias e reconhecimentos. Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres, 34

1. Mito
2. Caracteres

3. pensamento
4. elocução
POÉTICA

207

do que no entrecho das ações: é o que se nota em quase todos os poetas antigos.

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 comprazia tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes.

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 (efetivamente, nos antigos poetas, as personagens falavam a linguagem do cidadão, e nos modernos falam a do orador). Caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvi-

da, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter 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.

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 efetividade em verso ou em prosa.

38. Das restantes partes, a melopéia é o principal ornamento.

39. Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.

VII

Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente.

40. Assim determinados os elementos da tragédia, digamos agora qual deve ser a composição dos atos, pois é esta parte, na tragédia, a primeira e a mais importante.

41. Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza.

42. "Todo" é aquilo que tem princípio, meio e fim. "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 necessariamente 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 não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios.

44. Além disto, o belo — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a

visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando 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 vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.

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 ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.

VIII

Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética.

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 ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

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 ações 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 *Odisséia*, 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 verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia* — 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 objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, 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.

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 officio de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos 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-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.

51. Quanto à comédia, já ficou demonstrado [este caráter universal da poesia]; porque os comediógrafos, compondo a fábula segundo a verossimilhança, atribuem depois às personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares.

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 aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.

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 fatos, 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.

54. Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. 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, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas.

55. Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo “episódico” o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. Tais são os mitos de maus poetas, por [imperícia] deles, e às vezes de bons poetas, por [condescendência com os] atores. É que, para compor partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos pró-

19

27

32

Formal. do texto

prios limites e a romper o nexo da ação.

1452 n
 Como é "simples" = "peripécia" }
 56. Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações 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 fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos.

X

Mito simples e complexo. Reconhecimento e peripécia.

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

58. Chamo ação "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação "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 verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra.

XI

Elementos qualitativos do mito complexo:

reconhecimento e peripécia. + catástrofe

22
 60. "Peripécia" é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil 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.

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.

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 acidentais também pode dar-se o reconhecimento do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma ação. Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do mito e da ação, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações.

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, Ifigênia foi reconhecida por Orestes pelo envio da carta, mas, para que ela o reconhecesse a ele, foi mister outro reconhecimento.

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

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 ações 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 *kommói*.

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.

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

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.

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 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.

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.

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 deve 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 Alcmeon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.

72. A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros 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 atribuírem o primeiro, à tragédia de dupla intriga, como a

Odisséia, 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 gênero 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.

XIV

O trágico e o monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito tradicional.

1453 b

74. O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, 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 apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.

75. Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a 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 fatos que se ingerem tais emoções.

13 76. Consideremos agora quais de entre os eventos do mito parecem de tremer, e quais os de se compadecer.

15 77. Ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, o 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.

78. Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Erífila por Alcmeôn. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição. Vamos explicar o que entendemos por “usar artisticamente”.

79. É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvadez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles (esta ação é verdade que decorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcmeôn, na homônima 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 Hêmon para com Creonte, na *Antígona*. Vem, em segundo lugar, o caso do agente sabedor. Melhor é, todavia, o do que age ignorando, e que, perpetrada a

21

26

36

1454 a

ação, vem a conhecê-la; ação 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 *Ifigênia*, em que a irmã vai matar o irmão; e na *Hele*, onde o filho, quando vai entregar sua mãe, então a reconhece.

9 81. Por esta 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.

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

XV

Caracteres. Verossimilhança e necessidade.

Deus ex machina.

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

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

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

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

87. Exemplo de maldade de caráter desnecessária: o Menelau do *Orestes*; de impropriedade e inconveniência: as

lamentações de Ulisses na *Cila* e o discurso de Melanipa; paradigma de caráter incoerente é a Ifigênia em Áulis, porque a Ifigênia suplicante é muito diversa da Ifigênia que se mostra no fim.

88. Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. 28

89. É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* ou naquela parte da *Iliada* 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 prenun- 33 1454 b

ciados — 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 ação, 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 reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos

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

14 91. A tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concernentes 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.

XVI

Reconhecimento: classificação de reconhecimentos.

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

20 93. A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta], é a que se efetua por sinais. Dos sinais, uns são congêntos, 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 congêneres. Melhores são os que resultam de uma peripécia, como o reconhecimento na cena do *Banho*.

31 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 *Ifigênia*, se dá a conhecer; pois enquanto Ifigênia 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 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 efetua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos *Cipriotas* de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa a Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram.

1455 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 tam-

20 transferir os índices dos sinais mencionados.

bém aquele inventado pelo sofista Políido para a *Ifigênia*, 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 efetue deste modo, eis o paralogismo.

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 *Ifigênia*, 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.

XVII

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

22 99. Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições 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.

27 100. 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; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos ou-

tros 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.

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.

102. Que entendo por este “[dispô-los] assim [em termos gerais]”, vou mostrá-lo com o exemplo da *Ifigênia*. 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 sacer-

dotisa 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 Eurípides, ou à maneira de Políudo, 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 disso, 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 qual foi

capturado, e o da purificação, pela qual foi salvo.

104. Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopeia, que, por eles, adquire maior extensão. De fato, breve é o argumento da *Odisséia*: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Poseidon, 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 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 captura dos progenitores; e o desenlace vai da acusação de assassinio até o fim.

33 106. 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 *Ájax* e *Íxion*,

a tragédia de caracteres, como as *Ftiótidas* e *Pelevu*, e, em quarto 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.

11 108. 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 *Ilíada*. Na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero 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 quizeram 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 Êsquilo. Todos esses poetas falharam ou foram mal sucedidos nos concursos, e o próprio Agatão falhou pelo mesmo defeito.

20 109. Quer nas tragédias com peri-

pécia, 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 verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança.

110. O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, 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 da elocução.

33 111. Resta tratar da elocução e do pensamento, pois das outras partes da tragédia já falamos.

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 outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.

1456 b 2 113. Evidentemente, quando seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou o crescimento de

certas impressões, a aceitação de algo como verossímil, há que tratar os fatos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação 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 ator 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.

115. Assim, pelo conhecimento ou 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 atri-

bui 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 se não faça uma coisa é uma ordem. Mas deixemos esta parte da questão, porque é alheia à poética.

XX

A elocução. Partes da elocução.

116. Quanto à elocução, as seguintes são as suas partes: 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 denomino letras.

118. As letras dividem-se em vogais, semivogais e mudas. 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 Π; 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.

119. Sílaba é um som desprovido de significado próprio, constituído por muda e soante; efetivamente, as duas letras Γ/Π produzem uma sílaba, seja sem Α, seja com Α, como na sílaba

ΓΡΑ. Mas também estas distinções pertencem à métrica.

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: *μέν, ἤτοι, 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.

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 *δῶρον* não tem significado.

122. Verbo é som composto, significativo, que exprime o tempo, e cujas partes, como as do nome, fora do conjunto não têm significado nenhum. Efetivamente, 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; efetivamente, “foi?”, “vai!” são flexões do verbo segundo estas últimas espécies.

24 124. 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 significativa é o nome “Cléon” na proposição “Cléon anda”. Uma proposição pode ser uma de duas maneiras; ou porque indica uma só coisa, ou pelo liame que reúne muitas coisas, adunando-as. E assim, a *Iliada* é uma pelo nexa que reúne as diversas partes; e a definição de homem, porque se refere a um só objeto.

XXI

A elocução poética.

32 125. Há duas espécies de nomes: simples e duplos. “Simples”, denomino os que não são constituídos de partes significativas, como a palavra γῆ (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: Ἑρμοκαὶ κόξανθος.

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

3 127. 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 mes-

mas pessoas; assim οἰγυνον para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro.

128. A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.

129. Transporte do gênero para a espécie é o que se dá, por exemplo, na proposição “Aqui minha nave se deteve”, pois o “estar ancorado” é uma espécie do gênero “deter-se”. Transporte da espécie para o gênero, 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”, “cor-tar”; mas ambas as palavras especi-ficam o “tirar a vida”.

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 se-gundo, e o segundo, o quarto. E algu-mas 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 Dioniso”, 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 “ocaso da vida”. Por vezes falta algum dos quatro nomes na relação analógica, mas ainda assim se fará a metáfora. Por exemplo, “lançar a semente” diz-se “semear”; mas não há palavra que designe “lan-çar a luz do sol”, todavia esta ação 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 gênero, como *έρνύγας* em vez de cornos, e *άρητιήρα*, por “sacerdote”.

133. Há, depois, os nomes alonga-dos 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 e, por exemplo *κρῖ*, *δῶ*, *ὄψ* em *μία γύεται ἀμφοτέρων ὄψ*.

134. Alterado é o vocábulo do qual uma parte é mantida e outra transfor-mada, como *δεξιτερόν* por *δεξιόν*, na frase: *δεξιτερόν κατὰ μειζόν*.

135. Considerados em si mesmos, os nomes ou são masculinos, ou femi-ninos, ou de gênero intermédio. Mas-culinos 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, com H e Ω ou em vogal alongada A; 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 termi-nados em I: *μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*. Cinco terminam em Y: *τὸ πῶν*, *τὸ πᾶν*, *τὸ γόνυ*, *τὸ δόρυ*. Os nomes de gênero intermédio terminam do mes-mo modo, e em N [e P] e Σ.

XXII

A elocução poética: críticas à elocução nos poemas homéricos.

136. Qualidade essencial da elocu-ção é a clareza sem baixeza. Clarís-

sima, mas baixa, é a linguagem consti-tuída por vocábulos correntes, como as

composições de Cleofonte e Estênelo. 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.

27 137. Mas a linguagem composta apenas de palavras deste gênero será enigma ou barbarismo; enigmático 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 noutro 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 espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falamos 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 representam 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 εἶδον Μαραθωνάδε βαδίζοντα
Οὐκ ἂν 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, imprópriamente usados, produziriam o mesmo resultado, se de propósito nos servíssemos 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, Êsquilo e Eurípedes compuseram o mesmo verso jâmbico, mas Eurípedes mudou um só vocábulo: pôs uma palavra estrangeira no lugar de uma palavra corrente, e assim fez um verso belo, ao passo que o de Êsquilo é verso medíocre. Com efeito, no *Filoctetes*, Êsquilo escrevera.

φαγέδων < δ > ἢ μου σάρκας ἐσθίει
ποδός

e Eurípedes, em lugar de ἐσθίει, pôs θωάται. E assim também no verso

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός
καὶ ἀεικής,

se alguém substituísse os vocábulos de uso comum, e dissesse

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός
καὶ ἀειδής.

E neste outro:

δίφρον ἀεικέλιον καταθεις ὀλίγην τὲ
τράπεζαν,

da substituição resultaria

διφρον μοχθηρὸν καταθείς μικρὰν τε
τράπεζαν.

E em vez de

ἥϊόνες βοόωσω ἥϊόνες κράζουσω.

31 143. Arífrades, por seu turno, parodiava os trágicos por usarem eles expressões de que ninguém se serve na linguagem corrente, escrevendo por exemplo, δωμάτων ἄπο, e não ἀπὸ δωμάτων, e σέθεν, e ἐγὼ δέ νῦν, e Ἀχιλλέως περί, em vez de περί Ἀχιλλέως. Mas
1459 a o emprego destas locuções, ainda que elas se não encontrem na linguagem vulgar, dá elevação ao estilo, e isso não viu Arífrades.

144. Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangei-

ras; 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.

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 adotam na conversação, a saber, nomes correntes, metáforas e ornatos.

146. Basta o que dissemos, quanto à tragédia e à imitação que se efetua mediante ações.

XXIII

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

17 147. Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação 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 ação 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 ações tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito. No entanto, a maioria dos poetas adota 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.

1459 b 150. Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma ação com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos *Cantos Cí-*

prios e da *Pequena Ilíada*. Por isso, enquanto da *Ilíada* e da *Odisséia* não é possível extrair, de cada uma delas, senão uma tragédia, ou duas, quando muito, dos *Cantos Cíprios*, ao invés, muitas se podem tirar, e da *Pequena Ilíada*, mais de oito: *Juízo das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Ulisses Mendigo*, *Lacedemônias*, *Ruína de Tróia*, *Partida das Naves*, *Símon e Troianas*.

XXIV

Diferença entre a epopéia e a tragédia quanto a episódios e extensão.

8 151. As mesmas espécies que a tragédia deve apresentar a epopéia, a qual, portanto, será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser as suas partes, exceto melopéia e espetáculo cênico. Efetivamente, 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 *Odisséia*, 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 epopéia e a tragédia pela extensão e pela métrica.

18 153. Quanto à extensão, justo limite é o que indicamos: 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 epopéias, e assumir a extensão que todas juntas têm as tragédias representadas num só espetáculo. Para aumen-

tar a extensão, possui a epopéia uma importante particularidade. Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescentar 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.

154. Quanto à métrica, prova a 32 experiência que é o verso heróico o único adequado à epopéia; efetivamente, 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 narra-

1460 a tiva supera as outras). Pelo contrário, são o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico mais movimentados: este convém à dança, e aquele à ação. Entendendo, pois, misturar versos de toda 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.

5 155. 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 caráter, todas as que o têm.

12 156. O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopéia, porque ante nossos olhos não agem atores, 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 epopéia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse.

19 157. 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 algu-

ma 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 conseqüente 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*.

20 158. De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; 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 Píticos, na *Electra*, ou a personagem que, nos *Mísios*, vinda de Tegéia 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 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.
- 8 161. O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: 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 compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta.
- 13 162. Acresce ainda que não é igual o critério de correção na poética e na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia. Na arte poética, erros de duas espécies se podem dar: essenciais ou acidentais. Portanto, se propostos tais objetos, 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 corretamente o objeto 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 (medicina ou outra), ou quando se representam coisas impossíveis.
- 20 163. Importa, por conseguinte, resolver as críticas que os problemas contêm, considerando-as dos pontos de vista precedentes.
- 23 164. Primeiro, vejamos as críticas respeitantes à própria arte. O poeta representou impossíveis. É um erro —
- desculpável, contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia (da finalidade já falamos), 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, respeitando as regras da arte, o erro é injustificável, porque, sendo possível, não deveria haver erro nenhum.
- 25 165. Mas então vejamos: será o erro cometido daqueles que ofendem a essência da arte, ou não será antes um erro acidental 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 reconhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou o ato 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 quê, se para obter maior bem ou para evitar mal maior.

169. Outras dificuldades se resolvem, bem considerada a elocução. Assim, a daquela passagem: “os machos (*ούρῆας*) primeiro...”, porque não queria o poeta falar de “machos” mas de “sentinelas”; e assim, de Dólou, dizendo o poeta: “*mau ele era de aspecto*”, não entende, por isso, que disforme era o corpo d’ele, mas apenas “feito de rosto”; efetivamente, 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”.

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; 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:

“*Mas depressa se tornaram mortais
[as coisas antes imortais,
e misturadas, as que antes eram
simples...]*”

173. E outras por anfíbolia: “*a maior parte da noite passou*”, 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: “*cnêmide 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, é mister procurar quantos significados ele pode assumir na frase em questão. Por exemplo, em “*aqui se deteve a brônzea 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 lacedemônio, logo se concluiu que era absurdo Telêmaco não o haver encontrado quando chegou a Esparta. Talvez, porém, o caso se passasse como referem os cefalênios: que, tendo Ulisses contraído núpcias na terra deles, o nome do herói seja Icádio, e não Icário. É pois verossímil que o problema nasça de um erro.

176. Em suma, o absurdo deve ser considerado, ou em 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 verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. Expressões aparentemente contraditórias, importa examiná-las como nas refutações dialéticas; 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.

178. As 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*.

179. As críticas resumem-se, pois, a cinco espécies: ou porque [as representações] são impossíveis, ou irracionais, ou imorais, ou contraditórias, ou contrárias às regras da arte. As soluções devem reduzir-se aos argumentos indicados, e são doze.

XXVI

A epopéia e a tragédia. A tragédia supera a epopéia.

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. Efetivamente, pela rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os atores a toda 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 atores atribuem aos da sucessiva geração — defeito pelo qual Minisco apelidava Calípides de “macaco”, devido à sua exagerada gesticulação; e o mesmo se dizia de Píndaro. Como estes atores vulgares estão para os primeiros, assim toda a arte dramática [estaria] para a epopéia. Dizem que a epopéia 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 ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosítrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte. E depois, que nem toda espécie de gesticulação é de reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão-somente a dos maus atores — que tal se reprendia 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 epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a tragédia supera a epopéia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente.

183. Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres

1462 b

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 epopéia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma epopéia [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 épica como constituída de múltiplas

ações, refiro-me a poemas quais a *Ilíada* e a *Odisséia*, com várias partes, extensas todas elas (se bem que estes dois poemas sejam de composição quase perfeita e, tanto quanto possível, imitações de uma ação única).

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 epopéia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade. 12

185. Falamos pois da tragédia e da epopéia, 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. . . 16