

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

***A Poética* de Aristóteles: tradução e
comentários**

Fernando Maciel Gazoni

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

A Poética de Aristóteles: tradução e comentários

Fernando Maciel Gazoni

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Ávila Zingano

**São Paulo
2006**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fernando Maciel Gazoni

A Poética de Aristóteles: tradução e comentários

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Filosofia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.:

Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr.:

Instituição:

Assinatura:

DEDICATÓRIA

A meus pais, Walter (*in memoriam*) e Sossó. Ele, que de tanto repetir *quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra*, despertou em mim a curiosidade das letras clássicas, e ela, que me ensinou a estudar quando eu tinha 7 anos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Zingano, cujo exemplo e generosidade permitiram que se expressasse em mim o que antes era uma mal resolvida vontade filosófica.

Aos Profs. Drs. Lucas Angioni e Paula da Cunha Corrêa, cujas arguições foram tão importantes para dar forma a meu trabalho.

A meu amigo Sérgio Righini, com quem constantemente troquei idéias sobre estética, tragédia, beleza, e com quem discuti alguns pontos a respeito do texto dessa Dissertação.

Ao Paulo Ferreira, que gentilmente se propôs a ler a tradução e os comentários.

A todos meus familiares, mas especialmente a minha mãe, minha tia Cizinha, meus irmãos, minha irmã, meus sobrinhos, sobrinha e cunhadas.

À Fernanda, pelo amor e paciência.

RESUMO

Este trabalho é uma tradução da *Poética* de Aristóteles (com exceção dos capítulos 19 a 22, que não são discutidos aqui) acompanhada de comentários. A intenção dele é estabelecer um texto que leve em conta as várias contribuições dadas pelas principais traduções francesas, inglesas, italianas e portuguesas, e situar, por meio dos comentários, a *Poética* dentro do corpus da filosofia aristotélica, especialmente a ética de Aristóteles e sua teoria da ação.

Palavras-chave: *Poética*, Aristóteles, filosofia antiga, ética aristotélica, teoria da ação.

ABSTRACT

This paper is a translation into Portuguese of Aristotle's *Poetics* (with the exception of chapters 19 through 22, which are not discussed here), with accompanying commentaries. Its intention views the establishment of a text that takes into account several contributions given by the main French, English, Italian and Portuguese translations. The commentaries consider *Poetics* as a part of the Aristotelian philosophy teachings, especially Aristotle's ethics and his action theory.

Key words: *Poetics*, Aristotle, ancient philosophy, Aristotelian ethics, action theory.

SUMÁRIO

Esclarecimento	7
Apresentação	8
Introdução	10
Tradução e comentários	
- capítulo 1	30
- capítulo 2	35
- capítulo 3	38
- capítulo 4	40
- capítulo 5	46
- capítulo 6	50
- capítulo 7	60
- capítulo 8	64
- capítulo 9	67
- capítulo 10	73
- capítulo 11	74
- capítulo 12	80
- capítulo 13	82
- capítulo 14	86
- capítulo 15	91
- capítulo 16	95
- capítulo 17	99
- capítulo 18	104
- capítulo 23	108
- capítulo 24	112
- capítulo 25	117
- capítulo 26	123
Referências Bibliográficas	128

ESCLARECIMENTO

Como este é um trabalho acadêmico que envolve a tradução de um texto clássico, já vertido e comentado inúmeras vezes em diversas línguas, ele deve naturalmente recorrer a algumas dessas várias traduções, analisá-las e comparar as diferentes soluções propostas. Mas fazer a indicação da citação dessas diferentes soluções, quando elas são agrupadas, poderia sobrecarregar o texto. Então, quando se faz a citação de um exemplo tomado entre um dos tradutores, a indicação é completa, no sistema autor-data. Mas quando se comparam as traduções e elas são agrupadas de acordo com suas semelhanças, fazer a indicação de cada uma tornaria a leitura cansativa. Nesse caso, o expediente adotado foi indicar apenas os nomes dos tradutores. Entenda-se que a indicação bibliográfica ausente remeteria à tradução cujo autor está listado, no mesmo local da *Poética* que é objeto do comentário. Veja-se, por exemplo, a nota 2 do capítulo 18:

Parece-nos equivocado o comentário de Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 291) ao justificarem sua opção de ligar o advérbio *pollakis* a *enia tôn esôthen*, de tal forma que sua tradução resulta (idem, p. 97): “le nouement comprend les événements extérieurs à l’histoire et souvent une partie des événements intérieurs” (“o nó compreende os eventos externos à história e freqüentemente uma parte dos eventos internos”). É equivocado não pelas razões gramaticais que eles apresentam, que são plausíveis, mas porque seria estranho que, como parte da tragédia, o entrelaçamento pudesse ficar totalmente fora dela. Essa, entretanto, é a versão da grande maioria das traduções consultadas (Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Bywater, Else, Halliwell, Rostagni, Gallavotti, além de Dupont-Roc e Lallot, é claro). Como se explicaria, também, a menção à parte (*meros*) a partir da qual começa o desenlace se o entrelaçamento fosse totalmente externo? A opção mais razoável parece considerar *pollakis* ligado à frase como um todo, como fazem Hardy, Bruna e como sugere Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 183).

Deve-se observar, também, que, como os comentários são feitos em notas de rodapé, que já usam uma fonte menor que a fonte do texto e têm espaçamento de uma linha, as citações longas, ao contrário do que se recomenda, não têm nem espaçamento nem tamanho de fonte menores do que os das notas de rodapé em que elas se inserem.

APRESENTAÇÃO

Esta é uma tradução comentada da *Poética* de Aristóteles para o português, excetuados os capítulos 19, 20, 21 e 22. Essa lacuna se explica pelo escopo do trabalho. Minha intenção foi traduzir e comentar a *Poética* como uma obra dentro do *corpus* aristotélico, relacionando-a principalmente com sua ética, o que me parecia fundamental para procurar entendê-la a contento. Para esse tipo de comentário, a tradução dos capítulos 19 a 22 não é imprescindível, pois eles pouco ou nada acrescentam ao que me parece ser o principal: a definição da tragédia como mimese de uma *ação*, o que a coloca no centro da moral aristotélica. Os preceitos aristotélicos quanto à ordem, extensão e beleza da tragédia, a ponderação de que a poesia é mais filosófica que a história, a exata compreensão dos motivos da primazia do enredo frente ao caráter e da exata relação que subsiste entre eles, o entendimento da importância da peripécia, do reconhecimento e dos eventos patéticos para a finalidade da tragédia, a relação entre necessidade (ou probabilidade), enredo, surpresa e acaso, todos esses pontos não são compreensíveis sem referência a categorias da filosofia aristotélica, e mais especificamente de sua ética. Espero que meus comentários tornem esses pontos inteligíveis.

Antes da tradução e dos comentários há uma introdução, que não pretende mais do que situar a questão da catarse sob a visada teórica da ética aristotélica. Para tanto, o texto faz um apanhado de pontos do *corpus* aristotélico aparentemente desconexos, sem relação uns com os outros, mas que depois se aglutinam e mostram sua pertinência na análise da tragédia.

Acho que a fantasia inicial de quem se propõe comentar a *Poética* é chegar a uma conclusão definitiva do que seja a catarse. No meu caso, essa fantasia se viu logo esvaziada por uma espécie de dúvida cética, suscitada pela enorme quantidade de interpretações disponíveis a respeito dela. A variedade é tamanha que o foco de atenção logo se desvia da pergunta 'o que é, afinal, a catarse?' para a questão, 'mas por que, afinal, não se chega a um consenso do que é a catarse?'. Essa é dúvida de fundo que orienta a introdução.

A tradução foi feita diretamente do texto grego, editado por Kassel (1988), mas confrontei, quanto possível, diferentes versões, não só porque a *Poética* é sabidamente um texto elíptico e lacunar, mas também para flagrar as divergências entre os tradutores e situar minha versão dentro da tradição. Fiz uso das traduções mais reputadas em inglês (Bywater, Butcher, Else e, mais recentemente, Halliwell), francês (Hardy, Dupont-Roc e Lallot), italiano (Rostagni, que, a rigor, não é uma tradução, mas um comentário linha a linha) e português (Eudoro de Sousa e Jaime Bruna). Ao lado dessas traduções, devo citar também a de Michel Magnien e a de Barbara Gernez, ambas francesas, a de Gallavotti (italiana), e a recente tradução para o português de Pietro Nasseti, que, apesar de não gozarem do crédito das outras, por vezes oferecem soluções bastante interessantes. Essas traduções foram consultadas compulsivamente, comparadas e anotadas. A esses estudiosos falta acrescentar os comentários de Lucas, cujos pontos de vista, quase sempre sucintos e pertinentes, procurei incorporar, quando me pareciam apropriados, a meus próprios comentários.

INTRODUÇÃO

La controverse de la catharsis des cent cinquante dernières années a été marquée de la part de plusieurs interprètes, à un degré dont il est difficile de trouver un parallèle dans les études classiques, par un étalage de confiance en soi qui était pratiquement en proportion inverse de la qualité des témoignages à notre disposition sur le sujet.¹

to\ kalo\n e)n mege/qei kai\ ta/cei e)stin.²

h(me\n ou)= kata\ th\n te/xnhn kalli/sth trag%di/a e)k tau/thj th=j susta/sew/j e)sti.³

i. Ordem e extensão

A afirmação aristotélica a respeito do belo (*to kalon*), que serve de epígrafe para essa Introdução, encontra paralelo em outras partes do *corpus* aristotélico que não somente a *Poética*. Assim, por exemplo, a *Ética Nicomaquéia* afirma, ao examinar a virtude da magnanimidade (*megalopsukhia*), que “... o belo (*to kalon*) está na extensão do corpo, pois as pessoas pequenas podem ser graciosas (*asteioi*) e bem proporcionadas (*summetroi*), mas não são belas”⁴, ou os *Tópicos*, ao se referirem ao corpo, “o belo parece ser uma certa simetria dos membros”⁵. Também

¹ (HALLIWELL, 2003, p. 500). “A controvérsia a respeito da catarse dos últimos cento e cinquenta anos foi marcada, da parte de muitos intérpretes, em um nível que dificilmente encontra paralelo nos estudos clássicos, por uma demonstração de confiança em si que estava praticamente na proporção inversa da qualidade dos testemunhos sobre o assunto à nossa disposição”. (tradução nossa)

² ‘O belo está na extensão e na ordem’ (*Poética*, 1450 b 37).

³ ‘Assim sendo, a mais bela tragédia segundo as regras da arte se faz com essa composição’ (*Poética*, 1453 a 22)

⁴ *Ética Nicomaquéia*, 1123 b 7.

⁵ *Tópicos*, 116 b 21-22

no livro M da *Metafísica*, encontramos o belo relacionado à extensão e à ordem e articulado às ciências matemáticas:

aqueles que sustentam que as ciências matemáticas nada dizem a respeito do belo ou do bom, enganam-se, pois elas discorrem a respeito deles e os demonstram no mais alto grau. Pois, ainda que não nomeiem seus efeitos e princípios ao demonstrá-los, disso não se segue que não discorram a respeito deles. As principais espécies do belo são a ordem (*taxis*), a simetria (*summetria*), e a definição (*to horismenon*), o que, nas ciências matemáticas, é demonstrado no mais alto grau.⁶

Essas citações permitem inferir que o belo, ligado à simetria e à ordem, não é um conceito exclusivo da *Poética*, mas um postulado geral disperso no *corpus* aristotélico. Na *Poética*, entretanto, ele encontra sua expressão na tragédia. Ordem e extensão são explicitamente mencionadas no capítulo 7, e fundamentam certas características importantes do enredo. A ordem, identificada à completude da ação trágica, dá origem ao preceito da unidade da ação trágica e da necessidade de seqüência lógica entre partes. Da análise da extensão resultará que a tragédia deve ter um tamanho tal que possa para ser ‘apreendida na sua totalidade pela memória’⁷ e suficiente para a reversão de fortuna do herói trágico⁸.

ii. Ação e caráter

A eleição do enredo (o arranjo das ações) como o ‘princípio e como que a alma da tragédia’⁹, em detrimento do caráter, pode parecer um contra-senso a alguns. Essa impressão às vezes nasce de um ponto de vista anacrônico do teatro e da literatura, de modo geral, uma vez que nosso hábito estético entende os personagens como possuidores de um caráter peculiar, por vezes patológico, e o

⁶ *Metafísica*, 1078 a 33-b 2 (tradução nossa).

⁷ *Poética*, 1451 a 5.

⁸ Cf. nota 3 do capítulo 7.

⁹ 1450 a 38.

enredo, como a trama em que essa idiosincrasia se expressa. É assim com Shakespeare (como entender Othelo senão como alguém dominado por um ciúme doentio instigado por um ressentido Iago?), é assim com Dostoiévsky, é assim com Néelson Rodrigues. Talvez seja assim também com Medéia, mas para Aristóteles é a ação o principal. Entretanto, mesmo sem levar em conta essa visão anacrônica, que revela mais sobre nós que sobre Aristóteles, a impressão de que primazia do enredo é um contra-senso pode nascer também de uma leitura atenta do próprio texto. Quem leia a *Poética* com zelo percebe que a palavra 'ação' ocorre apenas uma vez antes da definição de tragédia dada no início do capítulo 6. Essa única ocorrência, em 1447 a 28, é casual: Aristóteles, ao tratar dos meios em que se realiza a mímese, diz que a dança faz uso apenas do ritmo. De fato, os bailarinos, segue o texto, 'dando forma figurada aos ritmos, mimetizam caráter, afecções e ações'. Essa menção a ações, dessa forma e nesse momento do tratado, é claramente insuficiente para fundamentar a definição de tragédia como imitação de uma ação¹⁰. No entanto, seria de se esperar que todos os elementos presentes na definição de tragédia tivessem sido abordados de maneira suficiente nos capítulos anteriores, uma vez que a definição se faz preceder de um anúncio que explicita essa ordem de coisas: 'façamos da tragédia, tomando dela a definição de sua essência que deriva do que foi dito'¹¹. Se há um momento em que a ação é abordada antes do capítulo 6, ela é abordada de maneira indireta, por meio dos agentes. Eles são citados no início do capítulo 2, onde é o caráter de quem age (e não a ação) que fundamenta a distinção entre tragédia (caráter elevado) e comédia (caráter baixo). Mas é a ação que se protagoniza na definição da tragédia e entre as partes que a compõem, e não o agente (e seu caráter).

¹⁰ Essa não parece ser, entretanto, a opinião de Rostagni (ARISÓTELES, 1945, p. 32).

¹¹ 1449 b 22-24. A respeito desse assunto, veja-se a nota 4 do capítulo 6.

Esse movimento não é casual, uma vez que Aristóteles afirma explicitamente a primazia do enredo sobre o caráter: ‘a tragédia é mimese não de homens, mas de uma ação e da vida ... segundo o caráter os homens possuem determinadas qualidades, mas é segundo suas ações que eles são felizes (*eudaimones*) ou o não’¹². Pode-se buscar a justificativa para a primazia dada ao enredo e à ação em detrimento do agente (e seu caráter) na ética aristotélica, onde talvez encontremos na dinâmica que se estabelece entre ação e caráter fundamentos que permitam (ou não) esclarecer esse ponto da *Poética*. Esse parece ser o caminho de análise mais natural. Os resultados, entretanto, serão divergentes conforme seja o entendimento dos pontos da ética relevantes para o assunto. Para citar um exemplo (ou um contra-exemplo), Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 196) entenderam que na ética aristotélica o caráter é primordial e prevalece sobre as ações:

Du point de vue de l'éthique (cf., par exemple, *Éth. à Nic.*, II, 1105 a 30 sq.), une action humaine ne peut recevoir de qualification morale qu'en référence aux dispositions éthiques du sujet qui l'accomplit, et notamment au choix délibéré (*proairesis*; cf. *Poét.*, 50 b 9), fruit du caractère (*èthos*) et de la pensée (*dianoia*), que cette action manifeste.¹³

Eles são obrigados, então, a postular uma inversão dos pontos de vista entre a ética e a *Poética* de forma a justificar a primazia dada às ações pela última:

Mais, à y regarder de près, on voit que, si les données fondamentales de l'éthique sont effectivement prises en compte ici, la *perspective* où elles

¹² 1450 a 16-20.

¹³ “Do ponto de vista da ética (cf., por exemplo, *Ética Nicomaquéia*, II, 1105 a 30 et seq.), uma ação humana não pode receber qualificação moral a não ser em referência às disposições éticas do sujeito que a realiza, e notadamente à escolha deliberada (*proaiseris*; cf. *Poética*, 50 b 9), fruto do caráter (*ethos*) e do pensamento, que esta ação manifesta.” (tradução nossa)

apparaissent est originale [...] Ce qui est au premier plan ici, c'est non plus l'agent, mais *l'action*...¹⁴

Entretanto, na passagem da *Ética Nicomaquéia* a que eles se referem, não se afirma que a ação humana só pode ser qualificada em decorrência do caráter de quem a realiza. Uma análise do trecho citado da *Ética Nicomaquéia* deixará isso claro.

Aristóteles entende o processo de formação das disposições éticas do indivíduo como um processo acumulativo, em que a repetição de ações de mesma qualidade torna o indivíduo cada vez mais apto a realizar esse tipo de ação e conseqüentemente mais senhor da virtude relativa a ela. É realizando ações corajosas que nos tornamos corajosos, é realizando ações justas que nos tornamos justos. Mas essa doutrina tem uma objeção imediata (à qual Aristóteles responde no trecho citado por Dupont-Roc e Lallot): se o indivíduo, para se tornar justo, deve realizar ações justas, realizá-las desse modo já não implica o domínio da própria justiça? Já não implica ser justo? Aristóteles responde a essa objeção traçando um paralelo entre o âmbito técnico e o âmbito ético. No primeiro, a qualidade do produto final pode ser independente da qualidade de quem lhe deu origem (um mau oleiro às vezes faz bons vasos, que são bons apesar dele). A qualidade do produto está no próprio produto. Mas isso não quer dizer, e talvez venha daí o erro de Dupont-Roc e Lallot, que o contrário é o que vale no escopo ético, não quer dizer que a relação entre a ação ética e seu agente seja tão estreita a ponto de a primeira só de deixar qualificar unicamente em função da qualidade do segundo. De fato, Aristóteles não chega a postular essa relação de identidade entre a qualidade da ação e do agente, e são óbvias as suas razões para não proceder assim: se só o justo fosse capaz de realizar ações justas, só o temperante as temperantes, só o corajoso etc, estaríamos

¹⁴ “Mas, observando mais de perto, vê-se que, se os dados fundamentais da ética são efetivamente levados em conta aqui, a perspectiva em que eles aparecem é original [...] O que está em primeiro plano aqui é não mais o agente, mas a ação” (tradução nossa)

todos restritos e fadados às virtudes que trazemos por natureza. Não haveria aquisição das virtudes, nem conflito moral, o que é justamente o contrário do que ele propõe. Aristóteles não pode ser tão exigente quanto aos critérios de qualificação de uma ação, sob pena de ver sua ética engessada. Os requisitos que ele propõe são menos rigorosos. Uma ação, para ter determinada qualidade: a. deve ser realizada por um agente que tem conhecimento do que faz; b. o agente deve ter escolhido a ação, e ela deve ter sido escolhida por ela mesma; c. o agente deve tê-la escolhido de maneira estável e segura¹⁵.

Com isso, Aristóteles pretende ter solucionado a possível objeção a sua doutrina de aquisição das virtudes. O agente tem uma margem de liberdade para sua ação. Ela decorre certamente de seu caráter, que será tão mais estável e seguro quanto mais acumulativo tiver sido o processo que o consolidou, mas isso não significa que o conflito moral deixa de existir para ele. Um homem corajoso, que é tão mais corajoso quanto mais realizou ações corajosas, pode eventualmente ter um ato covarde, e muitos atos covardes anularão a coragem que ele adquirira. A ação tem prevalência sobre a disposição, que pode ser engendrada, mas também corrompida, por várias ações de mesma qualidade¹⁶.

Assim sendo, as virtudes, e portanto o caráter do agente, na dinâmica que se estabelece na ética aristotélica entre caráter e ação, representam um pólo de maior inércia, que se movimenta, se modifica e se constrói com mais dificuldade. Mas, por isso mesmo, é o pólo mais estável. A ação, ao contrário, é o pólo mais dinâmico.

¹⁵ Esses pontos estão todos determinados no capítulo 4 do livro II da *Ética Nicomaquéia* (1105 a 17 - b 18)

¹⁶ *EN*, 1103 b 7-8: "... toda virtude engendra-se a partir e corrompe-se por meio das mesmas coisas." (tradução de Marco Zingano, em texto ainda inédito)

Essa, em certo sentido, decorre do caráter, que é uma das causas da ação¹⁷, mas a o caráter, em certo sentido, decorre da ação: das várias ações que o consolidaram.

iii. Sabedoria prática

Mas isso ainda não diz tudo a respeito da relação entre ação e virtude dentro da ética aristotélica. O assunto não estará suficientemente exposto, no que diz respeito a esta Introdução, se não nos referirmos à sabedoria prática, ou prudência (*phronêsis*), a virtude intelectual que opera em meio às virtudes éticas.

A virtude, nos diz a *Ética Nicomaquéia*, é dupla: há a virtude intelectual e há a virtude ética¹⁸. Essa divisão da virtude, por sua vez, decorre de certas características da própria alma. No capítulo 13 do livro I da *Ética Nicomaquéia*, Aristóteles analisa as virtudes a partir das divisões da alma. Há nela uma parte irracional (*alogon*) e uma parte dotada de razão (*logon ekhon*). Essa divisão fica clara quando se pensa em seus extremos: a alma, segundo a doutrina aristotélica, é responsável, por exemplo, pelo crescimento, e a parte da alma responsável por isso em nada participa da razão; mas a alma também é responsável pela apreensão dos objetos matemáticos, e essa parte da alma é inteiramente racional. Entre os dois extremos, há uma parte que parece ser irracional, responsável pelos apetites e pelos desejos, mas que obedece à razão, pois um certo desejo ou apetite pode ser moderado pela reta razão. Essa parte, Aristóteles não vê motivos em incorporá-la definitivamente à parte racional (e, nesse caso, a parte racional da alma seria dupla: uma responsável pela apreensão dos objetos matemáticos, outra responsável pelos apetites e desejos) ou à parte irracional (e nesse caso, seria a parte irracional que deveria ser

¹⁷ Cf. *Poética*, 1450 a 1-2.

¹⁸ *EN*, 1103 a 14.

dupla: uma que em nada participa da razão e outra que de certa forma, participa da razão). Essa falta de definição é afirmada pelo próprio Aristóteles de maneira clara:

É manifesto, assim, que a parte irracional é dupla: a parte vegetativa em nada participa da razão; a parte apetitiva e, em geral, desiderativa participa de certo modo da razão, na medida em que a escuta e lhe obedece, assim como dizemos do pai e dos amigos que têm razão, e não como na matemática [...] Se for preciso dizer que ela é racional, então também a parte racional será dupla: uma propriamente em si racional, a outra como em certa medida obediente ao pai. Também a virtude é dividida segundo essa diferença, pois dizemos que umas são intelectuais e outras morais.¹⁹

Para os propósitos da ética, o importante é que ela, não sendo totalmente redutível à razão (ao contrário da ética socrática, que considera a virtude como sabedoria), entretanto é sensível a ela. Essa parte da alma é o âmbito por excelência das virtudes morais. Também é, como veremos, o âmbito por excelência da tragédia.

Entretanto, se a parte apetitiva e desiderativa da alma é capaz de ouvir a razão, deve haver uma virtude intelectual capaz de persuadi-la. A própria definição de virtude ética deixa isso claro:

A virtude é, pois, uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática.²⁰

A sabedoria prática ou prudência (*phronêsis*) é assim fundamental para a ação moral e para a virtude ética.

¹⁹ *Ética Nicomaquéia*, 1102 b 29-1103 a 15, tradução ainda inédita de Marco Zingano.

²⁰ *Ética a Nicômaco*, 1106 b 36-1107 a 2, tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, coleção *Os Pensadores*.

iv. A catarse musical

Um outro ponto do corpus aristotélico em que a catarse é mencionada é o livro VIII a *Política*, que, entre outros temas, aborda a questão da educação musical. Há ali referências à catarse musical, e o trecho tem sido considerado importante como guia para tentar ao menos delinear um possível entendimento do que seria a catarse poética. O trecho que nos interessa começa em 1342 a 4 e segue até 1342 a 16.

A algumas almas sucede serem tomadas de forte emoção. Isso acontece, em maior ou menor grau, a todas. São tomadas, por exemplo, de piedade e de temor, além de entusiasmo. Sob influência dessas emoções, alguns são possuídos, e nós os vemos, sob influência de melodias sacras, quando fazem uso das melodias que colocam a alma fora de si, restabelecidos como se tivessem recebido tratamento medicinal e purgação (catarse). O mesmo deve afetar os piedosos e os temerosos e, de maneira geral, os emotivos, na medida em que a cada um sobrevêm essas coisas; e para todos se faz certa purgação e são aliviados por meio do prazer. Da mesma forma, as melodias práticas proporcionam um prazer inofensivo aos homens.²¹

O trecho foi visto por Bernays como uma evidência de que a catarse tem um fim puramente medicinal. Esse ponto de vista já foi bastante criticado²², uma vez que a ótica médica não é exclusiva, e o texto é claro: 'o mesmo deve afetar os piedosos e temerosos ... e para todos se faz certa purgação'. Mas deve-se observar que a ênfase da passagem é nas emoções que o processo, tal como descrito, põem em jogo. Tal leitura da catarse, se transposta à *Poética*, certamente deve relegar a segundo plano mecanismos que se utilizem de ordem e simetria para produzir o belo.

Interessante notar, ainda, que a música, na tragédia, é citada apenas como um ornamento e não chega efetivamente a se integrar à estrutura do enredo. Se a *Política* expressamente cita os "tratados sobre poesia" como o lugar em que a noção

²¹ Tradução nossa.

²² Para uma crítica recente, veja-se Halliwell (2003, p. 500).

de catarse será esclarecida²³ (esclarecimento que, supõe-se, deveria estar no hipotético segundo livro, perdido, da *Poética*), o que permite inferir que a catarse trágica compartilha algo com a catarse musical, a posição secundária dada à música entre as partes da tragédia permite igualmente supor que a catarse trágica talvez não se identifique totalmente à musical.

v. Teorias da catarse

Halliwell, no seu livro publicado em 1988 a respeito da *Poética* de Aristóteles, faz um apanhado geral das teorias a respeito da catarse e, feitas as ressalvas de praxe em relação a esse tipo de agrupamento (desrespeito às sutilezas de cada intérprete, etc), dividiu-as em seis grupos: o grupo que tem uma visão moralista-didática da catarse (de acordo com a qual a tragédia “ensina a audiência por meio de exemplos – ou contra-exemplos – a controlar suas emoções e os erros que elas podem causar”²⁴), os que vêem a catarse como meio de aquisição de força moral (para quem “a Tragédia nos ajuda a nos tornar habituados ao infortúnio e assim mais aptos a tolerá-lo”²⁵), aqueles que vêem a catarse relacionada de alguma forma à noção aristotélica de meio termo²⁶, os que consideram a catarse uma descarga emocional (“uma maneira inofensiva e prazerosa de consumir emoções acumuladas e excessivas”²⁷), os que vêem na catarse um processo intelectual (a catarse é

²³ 1341 b 38

²⁴ Halliwell, 1988, p. 350.

²⁵ Idem, p. 351.

²⁶ “O principal fator ... nessa escola de interpretação é o conceito aristotélico de habituação: o princípio de que nossas ações e experiências ajudam a formar nossas capacidades futuras para as mesmas ações e experiências. O despertar da piedade e do medo, por meio dos melhores recursos trágicos, torna-nos acostumados a sentir essas emoções da maneira correta e com a intensidade correta”. (HALLIWELL, 1988, p. 352)

²⁷ Idem, p. 353.

entendida como uma espécie de “clarificação intelectual”²⁸), e um último grupo cujo representante mais eminente no século XX seria Else, que considera a catarse como “ a purificação da ação trágica por meio da demonstração que seu motivo não é *miaros* [moralmente repelente]”²⁹.

Essa divisão de Halliwell, entretanto, pode ser reagrupada se notarmos que os três primeiros grupos relacionam a catarse, de alguma forma, a questões éticas. Ao lado desses, poderíamos colocar o quarto grupo (que a considera dentro de um âmbito emocional) se lembrarmos que, para a ética aristotélica, “virtudes dizem respeito a ações e emoções”³⁰. Halliwell, entretanto, neste quarto grupo, quer reunir aqueles que, como Bernays, apartaram a dimensão emocional de qualquer consideração ética³¹, mas não necessariamente a tese da descarga emocional deve ser apartada de um componente ético. Dentro desse quarto grupo, então, poderíamos considerar um subgrupo que considera a descarga emocional de maneira patológica e outro subgrupo que a vê por um prisma ético. O quinto dos grupos de Halliwell se distingue claramente dos anteriores pela preponderância do componente intelectual. Quanto ao sexto grupo, não parece convincente considerar a purificação (catarse) como algo que tem como objeto o ato trágico. Não parece razoável considerar que catarse seja a elucidação sobre a verdadeira natureza do ato trágico. Halliwell (1988, p. 356) apresenta outros motivos para que se desconsidere essa tese.

²⁸ Idem, p. 354. Halliwell considera ainda um segundo tipo de abordagem intelectual (cujo representante seria Nicev, mas ao qual ele próprio não parece dar muita importância (idem, p. 355))

²⁹ Else, 1957, citado por Halliwell (1988, p. 356) (colchetes de Halliwell). Não é convincente, entretanto, considerar a purificação (catarse) como algo que opera sobre o ato trágico. Halliwell (1988, p. 356) apresenta outros motivos para que se desconsidere a tese defendida pelos representantes desse grupo.

³⁰ *Ética Nicomaquéia*, 1109 b 30.

³¹ “O ponto crítico é que Bernays e outros enfatizaram esta analogia [i.e., a analogia medicinal] de maneira a dar à *katharsis* um sentido exclusivo de alívio terapêutico ou quase-terapêutico, e excluir qualquer questão a respeito de uma dimensão ética da experiência” (HALLIWELL, 1988, p. 353).

Essa classificação, assim reagrupada, revela suas linhas de força principais³². A catarse pode ser vista como preponderantemente ética, como preponderantemente estética / intelectualista ou como uma certa terapia medicinal. No grupo que a vê como predominantemente ética, pode-se postular ainda uma outra divisão: os que a vêem como uma descarga emocional (sem que essa descarga emocional tenha fins exclusivamente terapêuticos) e os que a vêem como um aprendizado das virtudes. O aprendizado das virtudes, ainda, pode ter sua ênfase colocada no “sentir as emoções da maneira correta e com a intensidade correta”³³ (uma espécie de ‘educação sentimental’) ou nas relações que se estabelecem entre os apetites, desejos e emoções e as razões que os ponderam, deliberam e escolhem. Esse último grupo, por dar mais peso à razão deliberativa, aproxima-se bastante dos que enxergam na catarse apenas um esclarecimento intelectual. Por sua vez, aqueles que enxergam a catarse como uma certa terapia medicinal devem reter dela apenas o suscitar e aliviar emoções, desprezando qualquer tipo de ponderação ou de raciocínio ligado a esse processo.

Assim, *grosso modo*, podemos enxergar um *continuum* que vai desde a pura presença de estados emocionais, de onde se ausenta a razão (a tese medicinal), até a preponderância da razão, que não se confunde com sua pura presença porque a tragédia não trata das ciências matemáticas.

Essas leituras, para se constituírem, entretanto, não utilizam apenas o pano de fundo das teses aristotélicas. Elas devem se referir ao texto da própria *Poética*.

³² A classificação de Halliwell pode ser comparada com a de Pierre Destrée (2003, p. 433-434), que propõe: catarse moral, catarse medicinal, catarse estética e a catarse ética. Destrée, entretanto, não dá detalhes a respeito da teoria da catarse moral, de modo que não podemos analisar em que essa rubrica se diferencia da catarse ética. Pode-se postular uma identidade de fundo entre as listas dos dois autores pela menção aos autores representantes de cada grupo. Halliwell, por exemplo, cita Bernays como expoente dos que consideram a catarse uma espécie de descarga emocional, o que corresponde, na lista de Destrée, à catarse medicinal. Golden, para Destrée, é representante da linha estética, mas Halliwell o coloca no grupo da catarse intelectual.

³³ (HALLIWELL, 1988, p. 352).

vi. A própria *Poética*: catarse intelectual

Munidos dos conceitos apresentados nas seções i. a iv. (o belo referido à ordem e à simetria, a teoria ética das virtudes e da ação, o papel da sabedoria prática na escolha deliberada, a catarse musical tal como ela se apresenta na *Política*), poderíamos examinar, de início, como a *Poética* enxerga o tratamento que a tragédia dá à extensão e à ordem de forma a fazer aparecer o belo. A tarefa, à primeira vista, não parece difícil: ordem e extensão (nessa seqüência) são explicitamente examinadas no capítulo 7 da *Poética*, justamente o capítulo que inicia o exame mais minucioso do enredo e que segue até o capítulo 14.

A localização desse capítulo, logo após a definição de tragédia, determinação e hierarquização de suas partes, já diz de sua importância, mas bastaria sua frase inicial para ilustrá-lo: “discriminados esses elementos [as partes da tragédia], falemos, depois deles, das características que deve ter o arranjo das ações [o enredo] uma vez que essa é, da tragédia, a parte primeira e mais importante”³⁴. Não escapa da atenção dos comentadores a importância da seção da *Poética* dedicada ao enredo. Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 168), por exemplo, afirma:

Os capítulos VII, VIII, IX e XXIII formam um conjunto homogêneo, 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 epopéia, 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.

³⁴ 1450 b 22-24.

ou Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 98):

Aristotle now embarks on one of the most important and exacting sections of his argument. In expounding his criteria of form, scale and unity in poetry, he allows us to see the way in which his thinking about the art rests on the foundations of a wider philosophical system.³⁵

O critério de ordem se explicita, na tragédia, inicialmente na seqüência de suas partes. Ela deve ter começo, meio e fim. A afirmação, em si mesma, seria um truísmo, na medida em que de tudo se pode postular começo, meio e fim, se não fossem as relações de necessidade ou probabilidade que devem subsistir entre as partes³⁶. Ao começo deve seguir-se o meio, mas não qualquer meio, e sim o meio que decorre necessariamente ou provavelmente do começo, ao meio deve seguir-se o fim, mas não qualquer fim etc. Mas notemos que, tal como se apresenta, esse é um critério formal vazio, puramente relacional. O começo se define por referência ao meio, que se define por referência ao começo e ao fim, que se define etc. A necessidade (ou probabilidade) que deve organizar essa seqüência, necessidade e probabilidade cuja importância Aristóteles sempre frisa como critérios que devem orientar o arranjo do enredo, não se consubstancia se não se explicitar *do que é esse começo, do que é esse meio, do que é esse fim*. Ela não se revela se não ficar claro qual é o objeto que preenche essa forma vazia. Esse objeto é a *ação*, e a necessidade ou probabilidade que deve governar a seqüência começo, meio, fim, enseja a *unidade da ação trágica*. Esse ponto já está dado na definição de tragédia (*mímese de uma ação completa*), mas é desenvolvido com mais detalhe no capítulo

³⁵ “Aristóteles agora dá início a uma das seções mais importantes e exatas de seu argumento. Ao expor seus critérios de forma, escala e unidade na poesia, ele permite que nós vejamos a maneira como seu pensamento sobre a arte se alicerça nas fundações de um sistema filosófico mais amplo.” (tradução nossa).

³⁶ Cf. nota 5 do capítulo 7.

8. O critério da ordem se explicita, então, no preceito da unidade da ação trágica: os incidentes devem se seguir uns aos outros de maneira necessária ou provável.

O critério da extensão, por sua vez, não se deixa explicitar de maneira tão clara quando aplicado à tragédia. A metáfora que Aristóteles utiliza para desenvolver o tema é facilmente inteligível em si mesma (um animal, para ser belo, não pode ser extremamente pequeno, porque sua percepção pelos sentidos seria confusa, nem muito grande, pois sua extensão não se deixa abranger por um único olhar), mas quando transposta para o caso da tragédia perde nitidez, notadamente em relação ao limite inferior de extensão preceituado. Essa falta de nitidez não é uma questão importante em se tratando do que se expõe aqui, mas notemos que ordem e extensão são categorias espaciais, afins à visão, enquanto a tragédia é temporal. Se o preceito relativo à ordem transita com desenvoltura de um domínio a outro, uma vez que uma disposição espacial ordenada (ou seja, que mantém entre suas partes certas relações de proporção e simetria) transforma-se em uma seqüência temporal ordenada (ou seja, que mantém entre suas partes certas relações de probabilidade ou necessidade), essa transitividade é vacilante quanto ao preceito de extensão. Aquilo que apreende a extensão no espaço, a visão, tem os limites inferior e superior claros: um objeto muito pequeno não é visto com nitidez, um objeto muito grande não é visto no seu todo. Mas esse limite, aplicado à memória, que é responsável pela apreensão da extensão no tempo, é claudicante: se algo muito longo, a exemplo de algo muito extenso, não consegue ser retido pela memória, o que seria algo tão curto a ponto de não poder ser lembrado? Esse lapso do texto, entretanto, não só ganha uma versão mais clara no capítulo 23, quando se fala da extensão da épica³⁷, como o limite inferior de apreensão do belo é de pouca importância prática,

³⁷ Cf. nota 8 do capítulo 23

uma vez que se preceituará, quanto à extensão da tragédia, que o melhor é o maior limite possível até onde permitir a clareza do todo³⁸. Surpreendentemente³⁹, entretanto, esse preceito quanto à extensão se transforma, sem aviso prévio, em outro: 'terá um limite suficiente a extensão na qual se dê [...] a mudança do infortúnio para a fortuna, ou da fortuna para o infortúnio'⁴⁰. Essa transformação, ao agregar a um preceito puramente formal um certo tipo de ação (não por acaso, um tipo de ação capaz de suscitar temor e piedade), parece depor contra a suficiência de características formais (ordem e extensão) para dar conta do belo na tragédia⁴¹.

Desconsiderando esse pormenor, temos como resultado que o belo, na tragédia, está ligado à unidade da ação trágica e a uma certa extensão que lhe é própria. Mas como a unidade de ação trágica chega a constituir o belo?

Para entender esse ponto, devemos recorrer ao paradigma da pintura tal como a *Poética* o apresenta. Ele é utilizado já no terceiro parágrafo do texto (1447 a 18-19), mas também, em 1448 a 5, 1448 b 9, 1450 a 26, 1450 b 1, 1454 b 9, 1460 b 9. O trecho em 1448 b 9, no capítulo 4, é especialmente fértil em comentários, pois nesse ponto a análise de Aristóteles se desenvolve por algumas linhas e se articula ao que parece ser uma teoria geral da mímese e ao prazer que ela provoca. De acordo com essa doutrina, a mímese é prazerosa porque, de alguma forma, ela permite ao espectador aprender alguma coisa a respeito da realidade, e aprender, ainda de acordo com o texto, é prazeroso. Esse prazer, que é mais acentuado para os filósofos, mas não exclusivo deles, também está ligado ao reconhecimento de uma forma já vista, e, em menor grau, aos elementos materiais da pintura, à

³⁸ 1451 a 10-11.

³⁹ Cf. nota 15 do capítulo 7.

⁴⁰ *Poética*, 1451 a 12-15

⁴¹ Entretanto, o capítulo 23 parece fazer derivar o prazer próprio da épica da observância da unidade de ação (1459 a 21). Mas, a esse respeito, veja-se a nota 3 desse capítulo.

realização da obra, às cores, etc. Se a passagem for articulada com uma outra, no capítulo 15⁴² (a partir de 1454 a 7), outro trecho em que o paradigma da pintura se apresenta forte, teremos um quadro que descreve a mímese trágica como um processo que, partindo de uma ação real, extrai dela as relações de necessidade ou probabilidade que regem suas partes, depurando-a de todo elemento casual e acessório, próprios não da poesia, mas da história, para devolvê-la à realidade sob forma de tragédia, colocada para a avaliação e inteligência de sábios espectadores capazes de apreciar o real depurado de suas contingências e a estrutura necessária ou provável que o rege. A ordem e a extensão (ou, nesse caso, a necessidade e a probabilidade), criam o belo por retirar do real qualquer elemento que atrapalhe sua simetria, por depurá-lo de qualquer elemento que não esteja subordinado à necessidade ou probabilidade que o rege. Tal interpretação da mímese encontra apoio nas passagens do corpus aristotélico citadas, notadamente nas que se referem à ordem e à extensão como propiciadores do belo. Temor e piedade entram na tragédia apenas como sentimentos cuja estrutura será deslindada e a catarse deve ser entendida como um processo de depuração intelectual, um processo que permite uma visão mais clara da estrutura dessa ação temerosa e piedosa. Aprender a estrutura dessa ação é prazeroso .

Um exemplo dessa interpretação de catarse é fornecido por Dupont-Roc e Lallot. Para eles,

colocado na presença de uma história (*muthos*) onde ele reconhece as *formas*, sabiamente elaboradas pelo poeta, que definem a essência do piedoso e do temível, o espectador prova ele mesmo o medo, mas sob uma forma quintessenciada, e a emoção depurada que o toma então, e que nós qualificaríamos como estética, se faz acompanhar de prazer.⁴³

⁴² ‘... os bons pintores ... restituindo a forma própria [do modelo], ao retratarem semelhantes, pintam-nos mais belos’. Para a leitura intelectualista / estética, a ênfase do processo recai em tomar da realidade uma certa forma e restituí-la no quadro como forma própria.

⁴³ (ARISTÓTELES, 1980, p. 190) (tradução nossa).

vii. A própria *Poética*: catarse emocional

Entretanto, uma ação pode se organizar segundo o provável ou o necessário, pode ter uma certa extensão, mas não chegar a provocar temor ou piedade. Se o retratista pode extrair de qualquer face sua forma própria ao retratá-la, e isso é suficiente para sua arte, não é qualquer ação que serve à tragédia: essa ação deve provocar medo e piedade. A insistência nessas duas emoções (ou ainda outras, se postularmos que a tragédia não se restringe a elas) parece fazer da tragédia algo que não prescinde de um certo âmbito emocional. Há quatro pontos⁴⁴ da *Poética* em que Aristóteles faz menção ao mais belo enredo ou à mais bela tragédia, e em todos esses lugares essa beleza está ligada a eventos capazes de suscitar temor ou piedade. Significativamente, três deles estão no capítulo 13, que analisa a configuração de enredo mais capaz de fazer a tragédia atingir seu efeito. Esse enredo não está analisado quanto à ordem ou à extensão (ou à necessidade ou probabilidade), mas sim quanto à reversão da fortuna e ao caráter do herói, e, em ambos os casos, são eleitos a reversão e o caráter mais apropriados a suscitar temor e piedade.

Enxergar na tragédia um artefato para apenas provocar medo e piedade, entretanto, esvaziando-a de qualquer consideração ética mais importante, é aproximá-la da interpretação medicinal proposta por Bernays ou rebaixá-la a um patamar puramente hedonista, que se esgota, em um caso, no sucesso da terapia, em outro, no prazer que ela provoca. Halliwell (2003) discute longamente a adequação ou não do conceito de catarse musical apresentado em *Política VIII* à catarse trágica. Ele defende que os dois trechos do *corpus* não são incompatíveis, e

⁴⁴ 1452 a 11, 1453 a 23, 1452 b 31 e 1453 a 19.

que a catarse musical, tal como tratada na *Política*, ainda que suas propriedades não possam ser transferidas *ipsis litteris* à tragédia, não obstante não devem ser desprezadas em se tratando da catarse trágica. Não deixa de ser interessante notar, entretanto, que a melodia (canto) esteja mal integrada à estrutura da tragédia, destino similar ao do espetáculo. A melodia é classificada como um *hedusma*, palavra traduzida como ‘ornamento’, mas que tem a mesma raiz de ‘prazer’ e seria vertida mais propriamente como ‘tempero’⁴⁵. A ela cabe, na *Poética*, um destino similar ao do espetáculo. O prazer que ela proporciona, assim como o prazer ligado a efeitos cênicos, deve dar lugar ao prazer próprio da tragédia, aquele que provoca o medo e a piedade por meio da mímese, e que deve estar ligado às ações⁴⁶.

viii. Conclusão

É possível enxergar, na *Poética*, fundamentos para uma tese intelectualista da catarse. É possível, também, enxergar fundamentos para uma tese puramente emocional. Mas tanto um extremo quanto o outro só se constituem relegando a posições secundárias elementos aos quais o próprio texto parece atribuir relevância. À tragédia, assim, resta um âmbito que concilie essas duas vertentes.

Como conciliá-las é uma questão que permanece aberta. Mas é curioso notar, sem que essa observação nos faça chegar a uma resposta definitiva da questão, que, em três pontos importantes do tratado, o temor e a piedade (ou elementos aos quais eles estão ligados) são *acrescentados* ao texto, eles não surgem com naturalidade da discussão que os precede. É assim, por exemplo, na definição de tragédia. Temor e piedade não se contavam entre os elementos analisados nos

⁴⁵ Como será dito na nota 7 do capítulo 6.

⁴⁶ *Poética*, capítulo 14, 1453 8-14.

capítulos anteriores⁴⁷. É assim no caso da determinação do tamanho ideal da tragédia: nada da discussão a respeito da extensão permitiria prever que a extensão ideal faria referência à reversão de fortuna do herói trágico, que é um elemento propiciador de piedade⁴⁸. É assim no final do capítulo 9, em que a mais bela tragédia, surpreendentemente, não é aquela que tem a ordem e a extensão mais perfeitas, mas é aquela que, sendo completa (ou seja, preenchendo os requisitos de ordem e extensão), é capaz de fazer surgir com mais surpresa (sem, entretanto, deixar ser regida pelo provável ou pelo necessário) o temor e a piedade⁴⁹. Essa mesma ordem de apresentação organiza a seção do tratado dedicada ao *muthos* (capítulos 7-14), que começa por analisar os elementos formais do enredo (completude, unidade, ordem, extensão – capítulos 7-10) para então definir os tipos de enredo mais eficazes para suscitar medo e piedade (capítulos 11, 13 e 14). Não seria essa mais uma evidência de que o enredo que suscita temor e piedade não permite que se derivem todas suas propriedades da análise da extensão e da ordem? Por sua vez, só temor e piedade não são suficientes para o prazer próprio da tragédia, eles devem estar integrados a uma estrutura única, em que as partes se relacionem segundo o necessário ou o provável.

Mas também não é esse o âmbito próprio da ação moral? Também ela se encontra a meio caminho entre a irracionalidade vegetativa e a razão matemática. Se Aristóteles não vê razões para colocar a parte apetitiva e desiderativa da alma junto à parte racional ou à parte irracional, essa ambivalência encontra paralelo também no estatuto que devemos dar à catarse. Em última instância, é a ética que delimita as fronteiras onde devemos procurá-la.

⁴⁷ Cf. nota 6 do capítulo 6.

⁴⁸ Cf. nota 15 do capítulo 7.

⁴⁹ Cf. nota 13 do capítulo 9.

ARISTÓTELES – POÉTICA

1

Falemos da arte⁵⁰ poética, dela mesma⁵¹ e de suas espécies, que capacidade⁵² cada espécie tem, do arranjo⁵³ que devem ter os enredos se há de ser

⁵⁰ ‘Arte’, aqui, traduz o termo *technê*, não explicitado no texto grego, mas certamente subentendido, seja pela presença do adjetivo substantivado *poiêtikê*, ao qual ele se ligaria, seja pelo tratamento semelhante que recebe, no corpus aristotélico, a retórica, também ela, na verdade, uma “arte retórica”. O começo da *Retórica*, de Aristóteles, como aqui, também não explicita “*tekhnê rhêtorikê*” (‘arte retórica’), mas diz apenas “*rhêtorikê*” (‘retórica’) (1354 a 1). Chantraine (1990), no seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, no verbete sobre o verbo *poieô*, faz constar como palavra derivada *poiêtike*, acrescenta entre colchetes [*tekhnê*] e iguala o conjunto a “l’art poétique”. Importa notar, sobretudo, que dentro da tripartição usual do conhecimento atribuída a Aristóteles (conhecimento científico/teórico, conhecimento prático/ético, conhecimento produtivo/técnico), a *Poética* ocuparia lugar dentro do conhecimento produtivo/técnico. Isso, como notou Sophie Klimis, coloca um problema para os intérpretes que querem ver a *Poética* dentro de um paradigma ético; “a interpretação ético-política se choca então com uma aporia grande, visto que a ética e a política pertencem ao âmbito conceitual da ação, enquanto a tragédia pertence ao da produção. Além disso, no interior do âmbito poético, a análise não se centra na ação (*praxis*), mas na representação ficcional (*mimesis praxeôs*). São as regras técnicas que permitem essa estilização do real que ocupam a boca de cena” (KLIMIS, 2003, p. 466) (tradução nossa). Entretanto, não se pode deixar de notar que a mímese da ação pode e deve ser entendida dentro do quadro conceitual da ação mesma, ainda que a poética, sendo arte, tem um escopo que não se deixa apreender somente pelas categorias éticas (a esse respeito, veja-se, por exemplo, a nota 23 do capítulo 6).

⁵¹ Aqui importa não exagerar o sentido do *autês* (‘dela mesma’). Não se trata de falar da poética *kath’auto*, ou seja, segundo sua essência, por oposição ao falar dela *kata sumbebekos*, que implicaria falar da poética segundo seus acidentes. Falar da arte poética, ‘dela mesma’, é uma expressão que restringe o âmbito do tratado (não se fala, por exemplo, da poesia como educação ou como lazer, como é o caso da música no capítulo VIII da *Política* – 1339 a 17-26) ao mesmo tempo em que o organiza, por oposição ao “falar de suas espécies”: falemos dela em geral, como gênero, para então tratarmos de suas manifestações particulares, suas espécies. Isso posto, parece excessivo o comentário de Rostagni à passagem (ARISTÓTELES, 1945, p. 3), ao considerar que Aristóteles busca a essência da arte poética e identifica essa essência na mímese. Halliwell, que também como Rostagni, procura ver a mímese como o fundamento de uma estética aristotélica, não chega a considerar esse *autês* com a mesma ênfase que Rostagni. Halliwell busca antes no sentido da expressão que termina esse parágrafo inicial (ver nota 6) a fundamentação de sua tese (a nosso ver, equivocada).

⁵² ‘Capacidade’ traduz o grego *dunamis*, palavra do vocabulário aristotélico que recebeu as mais diversas traduções. Para o português, Eudoro de Sousa verteu como ‘efetividade’, explicando, em nota, que “potencialidade” seria um termo igualmente válido, e acrescentou: “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 piedade (53 a 1)” (ARISTÓTELES, 1998a, p. 149).

⁵³ ‘arranjo’ traduz um termo importante para o tratado, uma vez que o enredo, visto como o arranjo dos feitos, é a parte mais importante da tragédia. O termo será retomado várias vezes ao longo dos capítulos subseqüentes. Por vezes, em vez de ‘arranjo’, adotamos ‘composição’. A frase foi vertida por Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 103) como “da composição que se deve dar aos mitos”. Sua solução é preferível ao uso do verbo “compor”, que a maioria das traduções adota (Hardy, Bruna, Rostagni, Dupont-Roc e Lallot, Gernez) e que pode fazer supor que se trata de compor no mesmo sentido que inventar, como quando dizemos que Beethoven compôs sinfonias. Ainda que, ao contrário da composição musical, não usemos o verbo ‘compor’ no caso da invenção literária, importaria, ainda assim, evitar alguma anacrônica semelhança com o paradigma romântico de criação artística.

exitosa a produção poética⁵⁴, e ainda de quantas e quais são as partes dela, assim como de tudo mais que diga respeito à mesma pesquisa, começando, conforme à natureza, primeiro pelas coisas primeiras⁵⁵.

⁵⁴ ‘produção poética’ traduz *poiêsis*, que traduziríamos mais imediatamente como ‘poesia’ (Dupont-Roc e Lallot), ou como ‘poema’ (Eudoro de Sousa, Bruna, Bywater), ou ainda como ‘composição poética’ (Hardy, Halliwell). Exceção feita a Dupont-Roc e Lallot, todos os tradutores mencionados centram-se no produto da produção poética, o poema. A opção por ‘produção poética’ explica-se principalmente por uma questão de fundo lexical: *poiêsis* é o substantivo grego derivado do verbo *poieô* (fazer, produzir) por meio do sufixo *-sis*, que corresponde ao português *-ção*, e indica o ato de realizar a idéia expressa pela raiz verbal: de ‘produzir’ vem ‘produ-ção’. Acrescenta-se a isso o fato de que a frase é construída pela perífrase verbal *mellô*+infinitivo futuro, que indica um ato a ser realizado, ou que se pretende que seja realizado. Tudo parece indicar que estamos no âmbito daquilo que está para ser feito, não no âmbito da coisa realizada. Mas a questão é de pormenor, se notarmos que a produção poética exitosa se identifica ao poema exitoso. E mesmo a *Poética*, em outros trechos, parece oscilar entre considerar *poiêsis* como produção poética ou como o produto final (como produto final, por exemplo, 1447 a 14, b 26, como produção, 1448 b 23, 24, ...).

⁵⁵ A expressão *arxamenoî kata phusin prôton apo tôn prôtôn* (‘...começando, conforme à natureza, primeiro pelas coisas primeiras’) tem um repertório particular de interpretações, que variam de acordo com cada tradutor. Entende-se: a *Poética* é extremamente concisa e truncada, talvez mais do que costumam ser os textos aristotélicos, e essas expressões de caráter auto-referente, em que o filósofo se refere não ao objeto de sua pesquisa, mas à maneira como essa pesquisa está sendo organizada, ao revelarem o olhar do filósofo sobre a própria obra, parecem capazes de fornecer informações importantes. Tome-se por exemplo o *kata phusin* (‘conforme à natureza’) da expressão citada: Dupont-Roc e Lallot, no seu comentário, leram aqui um Aristóteles naturalista. “Aplicando à poética o método de classificação do naturalista (“segundo a ordem natural”, 47 a 12), Aristóteles, tratando a arte poética como gênero, distinguirá nela as espécies (*eidê*)” (ARISTÓTELES, 1980, p. 143) (tradução e grifo nossos). Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 3) comenta que o *kata phusin* faria referência a uma “ordem natural”, ou seja, do geral para o particular, e cita, como apoio a seu ponto de vista não o Aristóteles naturalista, mas o Aristóteles da *Metafísica* e dos *Segundos Analíticos*. De mesma opinião é Gallavotti (ARISTÓTELES, 1999, p. 121, nota 5). Já Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 149) comenta o ‘começando...pelas coisas primeiras’ dizendo que esta é “expressão quase formular em Aristóteles (Gudeman, pág. 78): a indagação (*methodos*) procede naturalmente do geral para o particular”. Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 31) traduz o trecho de forma a ver aqui o anúncio do que seriam os primeiros princípios da poética, certamente levado a isso pelo *prôton apo tôn prôtôn* (‘primeiro pelas coisas primeiras’). De maneira geral, todos os comentários, por díspares que sejam, são unânimes em ver na reunião dos diversos gêneros citados no início do parágrafo seguinte, sob o selo da mímese, a definição de um caráter geral que os unifica. Os comentários diferem em que, uns, consideram a mímese a definição de uma essência da arte poética (Rostagni e Gallavotti explicitamente, mas Halliwell também), outros, apenas vêem nela um caráter geral, sem, entretanto, se comprometerem com uma tese essencialista (Dupont-Roc e Lallot, Eudoro de Sousa). Qualquer que seja o comentário, nenhum deles contradiz a organização do tratado. Realmente ele caminha do geral para o particular. Entretanto a expressão *arxamenoî ... prôton apo tôn prôtôn* (‘começando ... pelas coisas primeiras’), ou alguma variante muito próxima, tem outras ocorrências em Aristóteles (*As Partes dos Animais*, 646 a 3, 655 b 28, *Ética Eudêmia*, 1217 a 18, *Geração dos Animais*, 737 b 25), sendo que ela aparece de maneira bastante análoga a esse trecho da *Poética* nas *Refutações Sofísticas*: *arxamenoî kata phusin apo tôn prôtôn* (‘começando, conforme à natureza, pelas coisas primeiras’) (164 a 22), onde a retirada do advérbio *prôton* (‘primeiro’) não a afeta significativamente. Ora, nas *Refutações Sofísticas* não se procede do geral para o particular, nem essa expressão parece introduzir alguma definição essencial. No trecho que se segue, o modo de apresentação do assunto parece ser o da *evidência*: “Ὅτι μ ν οὖν οἱ μ ν εἰσὶ συλλογισμοί, οἱ δ' οὐκ ὄντες δοκοῦσι, φανερόν. ὥσπερ γὰρ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τοῦτο γίνεται διὰ τινος ὁμοιότητος, καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ὡσαύτως ἔχει (164 a 23-26). “Que uns são silogismos, ao passo que outros, não sendo, parecem, é evidente. Pois assim como em outros âmbitos isso acontece por causa de uma certa semelhança, também nos raciocínio isso se dá da mesma forma” (tradução nossa). Essa maneira de proceder não está em desacordo com a filosofia aristotélica. Veja-se, a esse respeito, o começo do Livro I, da *Física* (184 a 16 et seq.):

πέφυκε δ ἐκ τῶν γνωριμωτέρων ἡμῖν ἢ ὁδὸς καὶ σαφεστέρων ἐπὶ τὰ σαφέστερα τῇ φύσει καὶ γνωριμώτερα: οὐ γὰρ ταῦτά ἡμῖν τε γνώριμα καὶ

De fato⁵⁶, a composição épica, bem como a composição da tragédia, e ainda a comédia, a arte do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística⁵⁷, todas

ἀπλῶς. διόπερ ἀνάγκη τὸν τρόπον τοῦτον προάγειν ἐκ τῶν ἀσαφεστέρων μὲν τῆ φύσει ἡμῖν δὲ σαφεστέρων ἐπὶ τὰ σαφέστερα τῆ φύσει καὶ γνωριμώτερα.

“E o percurso vai desde o mais cognoscível e mais claro para nós em direção ao mais claro e mais cognoscível por natureza: pois não são as mesmas coisas que são cognoscíveis para nós e cognoscíveis simplesmente sem mais. Por isso é necessário, desse modo, proceder a partir dos que, apesar de serem menos claros por natureza, são mais claros para nós, em direção aos mais claros e mais cognoscíveis por natureza” (Tradução de Lucas Angioni (ARISTÓTELES, 2002, p. 13)).

Se esse exemplo é válido como paradigma para a *Poética* (uma conclusão análoga adviria do trecho citado da *Ética Eudêmia*), seria forçoso concluir que a unificação da epopéia, da tragédia, da comédia, do ditirambo, da maior parte da aulética e da citarística sob a égide da mímese se dá também sob o signo da evidência. Se isso não é evidente para nós, talvez o fosse para o público da época, como sugerem Dupont-Roc e Lallot na nota 4 do capítulo 1 (ARISTÓTELES, 1980, p. 144-145). Esse comentário bastaria quanto às evidências internas ao *corpus* aristotélico do sentido da expressão. Mas há ainda evidências externas. Andrea Rotstein, ao analisar o conjunto das artes mimética arroladas no início do parágrafo seguinte e compará-las com inscrições epigráficas, afirma que “... the six branches of poetic art mentioned here correspond to categories of competition at the major Athenian festivals, namely the City Dionisia and the Great Panathenaia” (ROTSTEIN, 2004, p. 40) (itálico do original). Ela conclui:

“... correspondence between all items in our passage [i.e., o início do parágrafo seguinte: ‘De fato...’] and categories of competition at the internationally renowned fourth century Athenian Musical Contests suggests that the list simply names the most conspicuous examples of *mimesis*, those that were prominent enough to lay a foundation for the general concept of *mimesis*.” (ROTSTEIN, 2004, p. 42).

⁵⁶ Esse ‘de fato’, que traduz a partícula grega *dê* (negligenciada pela grande maioria dos tradutores: Eudoro de Sousa, Jaime Bruna, Rostagni, Gallavotti, Dupont-Roc e Lallot, Nasseti, Bywater; não negligenciada por Halliwell e Gernez, mas traduzida com outro significado) vem corroborar a conjectura de que Aristóteles arrola esses gêneros como miméticos sob o signo da evidência (ver nota anterior).

⁵⁷ Não há consenso entre os intérpretes por que apenas a maior parte da aulética (a arte de tocar o aulo, que se aproxima mais da clarineta que da flauta, ainda que ‘flauta’ seja a tradução mais usual entre as edições da *Poética*) e da citarística (arte de tocar a cítara) seria considerada mímese. Que parte dessas artes seria *não*-mimética? Dado que Aristóteles em nenhum ponto de seu extenso *corpus* que chegou até nós tratou suficientemente do conceito de mímese, forçoso é reconstruí-lo a partir da maneira como ele se apresenta. Nesse sentido, qualquer reconstituição que se queira válida deve explicar por que a aulética e a citarística são miméticas, e deve também explicar por que elas são miméticas, mas não no seu todo. Gallavotti (ARISTÓTELES, 1999, p. 122-123) exclui da mímese musical a música entusiástica, dentro da tripartição musical aristotélica proposta na *Política* (música entusiástica, música ética, música prática, qualificações de tradução tão mais incerta quanto menos sabemos da música grega e de seu caráter) e centra sua atenção na música prática (que faria a mímese de ações, segundo ele) como candidato ideal a música mimética. Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 144, nota 2) consideram a hipótese de Gallavotti arbitrária. De fato, em *Política* VIII, 6, Aristóteles afirma que “há imitações ... no ritmo e na melodia, da cólera e da doçura, da coragem e da prudência, e de todas [as afecções] contrárias a essas, e dos outros tipos de caráter” (1340 a 18-21). (ἔστι δὲ ὁμοιώματα ... ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δὲ ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν). Poder-se-ia objetar que o termo aqui usado não é *mimesis*, mas *omoiōmata* (traduzido como ‘imitação’). Mas logo adiante, em 1340 a 38-39, Aristóteles escreve: ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν (“nas melodias mesmas há imitações do caráter”), fazendo uso do termo *mimemata*, correlato de *mimesis*. Importa notar, objetando Gallavotti, que nesse ponto do texto da *Política*, Aristóteles ainda não distinguiu música ética, prática ou entusiástica, e a música como um todo é dita ‘mimética’.

são, no geral, mímese⁵⁸. Diferem entre si de três maneiras, ou por realizar a mímese em meios diferentes, ou por realizar a mímese de coisas diferentes, ou por realizá-la diferentemente, isto é, não do mesmo modo⁵⁹.

Pois assim como uns mimetizam muitas coisas colocando-as em imagem por meio de cores e figuras (uns por técnica, outros por hábito), e outros por meio da voz, assim também se dá nas artes mencionadas: todas efetuam a mímese por meio do ritmo, da palavra e da melodia, usados separadamente ou misturados. Por exemplo, fazem uso apenas da melodia e do ritmo a aulética e a citarística, e alguma outra que seja assim quanto à potência, como a arte da siringe⁶⁰, enquanto a arte dos dançarinos imita por meio do ritmo mesmo, separado da melodia (pois eles, de fato, dando forma figurada aos ritmos, mimetizam caráter, afecções e ações⁶¹).

A arte que faz uso da palavra desacompanhada, ou do metro desacompanhado⁶² (sejam esses misturados entre si ou de um único gênero), não tem nome até agora. Pois não teríamos um nome comum para nomear os Mimos de

⁵⁸ Há grande controvérsia quanto ao sentido de mímese em Aristóteles, o que se reflete nas escolhas para a tradução do termo. As edições mais antigas (Hardy, Bywater, Eudoro de Sousa, Bruna, Gallavotti) vertem o termo por ‘imitação’. Dupont-Roc e Lallot (cujo livro sobre a *Poética* é de 1980) chamaram atenção para a inconveniência dessa tradução e optaram por ‘representação’. Há ainda a possibilidade de deixar o termo como no original, ‘mímese’. Halliwell procede assim e essa é a solução adotada aqui, ainda que isso deixe o texto pouco fluente quando é o caso de traduzir o verbo correlato: ‘mimetizar’ não é do português corrente, e ‘realizar a mímese’, outra opção possível, torna a leitura carregada. A solução não compromete o tradutor com nenhuma tese a respeito do que seria mímese, o que é uma estratégia escrupulosa em se tratando de um termo controverso.

⁵⁹ Nenhum dos tradutores consultados chega a colocar em questão se esta frase final do parágrafo (‘não do mesmo modo’, em grego, *mê ton auton tropon*) se refere apenas ao último dos três critérios de diferenciação das artes miméticas ou a todos eles; todos traduzem da forma proposta aqui, o que parece mais natural, dado que o último dos três critérios é apresentado por meio de um advérbio (*heterôs*) e a frase tem também um caráter adverbial. Nada impediria, porém, que o *modo* da mímese englobasse os meios, os objetos e o...modo de mímese, ainda que disso resultasse uma desconfortável polivalência terminológica, o que não é raro em Aristóteles. Como cada um dos três critérios de diferenciação é abordado na seqüência do texto, esta passagem não chega a gerar dúvidas. Rostagni fala, a respeito da frase toda (*heterôs kai mê ton auton tropon*) de uma “não inútil abundância verbal, típica de Aristóteles: cf. exemplos similares em XV, 54 a 30, XXVI [sic], 60 a 11-12; 16” (ARISTÓTELES, 1945, p. 4) (tradução nossa). Talvez Aristóteles tenha considerado que o advérbio *heterôs* poderia se prestar a confusões, já que ele pode ter como sentido também ‘de uma ou de outra maneira’ (por oposição a *amphoterôs*, ‘de ambas as maneiras’). Conservou-o, para respeitar o paralelismo com os outros critérios de diferenciação, também eles apresentados por palavras da mesma família de *heterôs*, e resolveu explicitá-lo por meio de uma frase explicativa introduzida por *kai*. Esta é a hipótese que fundamenta a tradução apresentada.

⁶⁰ Flauta de Pã.

⁶¹ “Caráter, afecções e ações” são conceitos importantes da ética aristotélica. Esse é o primeiro momento, na *Poética*, em que conceitos éticos relevantes são mencionados. O ponto antecipa e anuncia o capítulo 2, que trata dos objetos da mímese, e prenuncia um tema importante do tratado, as relações entre a poesia e a ética, que culminam na definição da tragédia como a imitação de uma ação e no arrolamento do caráter e do pensamento como partes da tragédia.

⁶² Desacompanhados de música, entenda-se

Sófron e Xenarco e os diálogos socráticos⁶³ nem se a mímese fosse feita em trímetros, ou dísticos elegíacos, ou em algum outro esquema métrico, exceto porque os homens, unindo o fazer ao metro, chamam uns de poetas elegíacos, outros de poetas épicos, declarando-os poetas não a partir da mímese realizada, mas de acordo com o metro usado. Pois mesmo se fosse publicada matéria médica ou fisiológica em metro, o costume é chamá-los assim. Mas nada de comum há entre Homero e Empédocles, exceto o metro. Por isso a um costuma-se chamar com justiça poeta e, ao outro, antes naturalista que poeta. O mesmo se daria se alguém realizasse a mímese misturando todos os metros, exatamente como Querémon fez em *Centauro*, uma rapsódia mista de todos os metros: também ele deve ser declarado poeta⁶⁴.

Seja esse assunto, então, dado por definido dessa maneira. Mas há algumas artes que fazem uso de todos esses meios mencionados, quero dizer, fazem uso do ritmo, da melodia e do metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos⁶⁵, ou a comédia e a tragédia: diferenciam-se, porém, porque aquelas fazem uso de todos os meios ao mesmo tempo, mas essas fazem uso deles por partes.

Essas são, então, as diferenças entre as artes quanto aos meios em que se realiza a mímese.

⁶³ Há referência aos diálogos socráticos também na *Retórica*, em 1417 a 21. Talvez se trate não dos diálogos escritos por Platão, mas de um gênero literário.

⁶⁴ Aristóteles dá um caráter essencialista à mímese realizada e um caráter accidental ao metro utilizado.

⁶⁵ Segundo West ([1994], p. 215-217) O termo ‘nomos’ tem uma ampla gama de significados: pode ser usado, em um contexto não técnico, para qualquer tipo de melodia. Aqui, entretanto, provavelmente refere-se às composições com acompanhamento de cítara (já que a ambiência do texto é ateniense) usadas em ocasiões formais, como sacrifícios, funerais, festivais, etc...

2

Uma vez que aqueles que realizam a mímese realizam a mímese⁶⁶ de pessoas que agem^{67, 68}, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude⁶⁹), ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais (exatamente como os pintores: Polignoto figurou melhores; Pausânias, piores; Dionísio, iguais), é evidente que cada uma das mímeses mencionadas terá essas diferenças^{70, 71}, e será diferente por, dessa maneira, mimetizar coisas diferentes.

⁶⁶ A repetição existe também no original grego, só que de forma mais elegante, pelo uso do particípio presente junto ao verbo conjugado. Em português, o trecho destoa, situação agravada pela opção de usar a perífrase ‘realizar a mímese’, que o sobrecarrega (ver nota 9 do capítulo 1).

⁶⁷ ‘pessoas que agem’ é a perífrase em português do particípio presente grego *práttontas*. Preferiu-se a perífrase ao substantivo ‘agentes’, ele próprio na sua raiz também um particípio presente latino, mas ao qual o uso agregou outros significados que acrescentariam à frase outros possíveis sentidos alheios a ela.

⁶⁸ Aqui se diz que a mímese tem por objeto “pessoas que agem”, ao passo que, na definição de tragédia, apresentada no início do capítulo 6 (1449 b 24-28), diz-se que ela, a tragédia, é a imitação de uma ação. A questão não é de pouca importância, uma vez que a ação, identificada ao mito, é a parte mais importante da tragédia, “seu princípio e como que sua alma” (1450 a 38). Acrescente-se a isso o fato de que o mito tem o primeiro lugar em detrimento mesmo do caráter dos personagens, como afirma expressamente Aristóteles em 1450 a 16: ‘A tragédia é mímese não de homens, mas de uma ação e da vida’. Cabe chamar a atenção para o que parece ser uma divergência entre o capítulo 2 (a mímese é uma mímese de pessoas que agem, e essas, as pessoas, são virtuosas ou viciosas) e o capítulo 6 (a tragédia é a mímese de uma ação virtuosa – ou, conforme propomos, ‘mímese de uma ação em que a virtude está implicada’ (cf. nota 5 do capítulo VI) – o que, para a tragédia, é mais importante que o caráter de quem age). Primeiro devemos nos acautelar contra uma possível objeção: o particípio presente grego *práttontas*, traduzido pela perífrase ‘pessoas que agem’ (ver nota 2) não permite que se escolha de forma inequívoca qual a sua ênfase, se no sujeito da ação (as *pessoas* que agem) ou se na ação propriamente dita (as *pessoas* que *agem*) e, na segunda hipótese (se ele se centra na ação), não haveria grande distância entre os capítulos 2 e 6: se trata, nos dois casos, de privilegiar a ação. Entretanto, a seqüência do capítulo 2 não deixa dúvidas: os agentes é que são ditos virtuosos ou viciosos, é do caráter deles que o tratado se vale para distinguir as diferentes artes miméticas. Se há um propósito em focar o agente, isso só pode ser entendido como um meio mais adequado para chegar à finalidade do capítulo, que é distinguir as diferentes artes miméticas, notadamente a tragédia da comédia. É mais evidente que os *homens* são virtuosos ou viciosos. Essa forma de apresentar o assunto está de acordo com o trecho da Física citado na nota 6 do capítulo 1 (*Física I* - 184 a 16 et seq.): o percurso do conhecimento se faz a partir do que é mais cognoscível e claro para nós em direção ao que é mais cognoscível e claro por natureza. Também não se deve excluir a hipótese de que, ainda que a tragédia seja a mímese de ações, e que nela a ação ocupe um lugar de destaque, o mesmo não necessariamente se dá nas outras artes miméticas: no início do capítulo 5 se diz que a comédia é a mímese de homens viciosos, sem que se privilegie a ação. E é ainda uma questão em aberto saber até que ponto a música pode mimetizar ações. Ela parece mimetizar antes caracteres (*Política* - VIII, 6, 1340 a 18-39). O capítulo 2, abrangendo sem distinção todas as artes miméticas, deve centrar-se no que é mais comum a todas.

⁶⁹ Vício e virtude são conceitos éticos que aqui entram sem mais detalhes e que não fazem jus, pela sua simples menção, às nuances da psicologia moral aristotélica. Entretanto, são suficientes para diferenciar a tragédia da comédia.

⁷⁰ O esquema sintático que a tradução adota foi usado por Dupont-Roc e Lallot e é defendido por Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 63), que afirma que também Gudeman e Sykutris utilizaram-no em suas edições. Mas esse não é o ponto de vista de outras traduções consultadas (Hardy, Bywater, Eudoro de Sousa, Gallavotti, Halliwell, Gernez) e do comentário de Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 10, nota à linha 1448 a 4), todos

unânimes em considerar ‘certamente ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais’ como a oração principal do período, tendo como subordinadas a ela as orações “uma vez que aqueles que realizam a mímese realizam a mímese de pessoas que agem” e “essas forçosamente são virtuosas ou viciosas”. Se observarmos a conexão lógica entre as frases,

1. quem mimetiza mimetiza pessoas em ação
2. pessoas são necessariamente virtuosas ou viciosas
3. quem mimetiza mimetiza pessoas que são melhores, piores ou iguais a nós,

veremos que 3 é antes uma espécie de truísmo, além de não ser conclusão lógica natural de 1 e 2. Muito mais adequado parece o seguinte esquema:

1. quem mimetiza mimetiza pessoas em ação
2. pessoas são necessariamente virtuosas ou viciosas
3. (são ou melhores que nós, ou piores, ou semelhantes)
4. é evidente que cada uma das mímeses mencionadas terá essas diferenças,

Neste caso, 3 aparece como uma explicitação de 2 e 4 apresenta-se como a verdadeira conclusão, de valor relevante inclusive para o objetivo anunciado no capítulo 1: diferenciar as artes miméticas quanto ao objeto do qual se faz a mímese. As diferentes opções de tradução não chegam a obscurecer o ponto 4, de modo que a objeção que aqui se levanta contra as outras traduções não chega a comprometer o entendimento que elas oferecem do assunto. Mas se poderia objetar que 4, para servir como apódose, como conclusão do raciocínio, não poderia ter associada a ela a partícula *de*, na expressão *dêlon de hoti* (‘é evidente que’). Não é usual, de fato, que uma apódose seja introduzida assim. Mas Denniston (1954, p. 180) dá um exemplo de apódose com *de* na *Retórica* (1355 a 2-14, sendo que a apódose está em 1355 a 10), em um trecho, assim como na *Poética*, cuja prótase se inicia como *epei de* (‘uma vez que’), é seguida de outras prótases introduzidas com *de* para finalmente chegar a uma apódose que se inicial com *dêlon de hoti* (‘é evidente que’).

Dessa passagem Jaime Bruna tem uma outra tradução ainda, que, apesar de, a nosso ver, ser equivocada, merece análise. Ele traduz: “Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más...” (ARISTÓTELES, 1997, p. 20). Ou seja, para Bruna, 2 é a oração principal, conclusão lógica de 1. Quem age necessariamente é bom ou mau. Como sua tradução não tem notas, não é possível saber seus reais motivos, mas é interessante observar que ela estaria de acordo com uma análise da *Poética* que desse ao termo grego *práxis*, ação, um sentido estritamente ético: segundo tal ponto de vista, a *práxis* não seria uma ação qualquer, mas uma ação de caráter moral relevante, uma ação na qual certamente haveria uma escolha deliberada entre dois extremos, sendo que essa ação seria virtuosa quando escolhe o meio entre os extremos, e viciosa quando erra essa meio. Na *Poética* é possível ler, por vezes, a *práxis* nessa chave, inclusive quando o termo aparece de par com *energéin*, que significaria uma ação desprovida de relevância moral (por exemplo, em 1448 a 23).

⁷¹ Ainda em relação a esse primeiro parágrafo, seria pertinente perguntarmo-nos como uma divisão binária (virtude/vício) pode dar origem à tripartição ‘melhores que nós/iguais/piiores que nós’. Colocando a questão de outra maneira, como se explica a relação entre as frases 2 e 3 (numeradas na nota anterior)? Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 83, notas 18 e 20), para contornar essa dificuldade, sugeriu que a menção a pessoas “tais quais”, bem como a menção, entre os pintores, a Dionísio, fosse uma interpolação. Baseava-se ele no fato de que não há, no restante da *Poética*, menção à parte da doutrina que deveria tratar da imitação de homens “tais quais nós”. No entanto, os manuscritos não autorizam a hipótese. Mesmo se adotássemos a hipótese de Else, a dificuldade da relação entre 2 e 3 não estaria totalmente resolvida. Ela surge do fato que 2, ao fazer referência a conceitos éticos, parece prescindir de uma referência explícita a um termo de comparação. Um homem é dito virtuoso não em relação a seus pares, mas por possuir uma disposição deliberativa relativa a uma mediedade (a virtude é definida assim, na *Ética Nicomaquéia*, em 1106 b 36). Como então 3 faz surgir *ex abrupto* uma referência a um genérico “nós”? Isso não parece um lapso, uma vez que a frase final do capítulo (“homens piores que os de agora”) reforça a idéia de um referencial externo. Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 157-158, nota 4), na tentativa de resolver a questão, fazem intervir aqui um distanciamento entre o plano da realidade, em que os homens são ditos virtuosos ou viciosos, e o plano da representação. A mímese opera no sentido de transformar seu modelo (que participa de uma lógica binária fundamentada na realidade – virtude e vício) em um objeto representado (que participa de uma lógica ternária – igual, melhor ou pior que nós). É função daquele que realiza a mímese “transformar acentuando a qualificação ética em direção seja do pólo nobre (*beltionas*, “melhores”), seja do pólo baixo (*kheironas*, “piores”), seja conservando “tal qual” (*oioutos*)” (ARISTÓTELES, 1980, p. 157). E acrescentam:

De fato, também na dança, na aulética e na citarística pode haver tais dessemelhanças⁷², bem como nos gêneros sem metrificação e nos metros desacompanhados. Homero, por exemplo, fez homens melhores, Cleofonte os fez semelhantes e Hegemon, de Tasos, o primeiro a fazer paródias, e Nicócares, que fez a *Deilíada*⁷³, piores. O mesmo se dá a respeito dos ditirambos e dos nomos⁷⁴, pois alguém poderia realizar mímese assim como Timóteo e Filoxeno fizeram os *Cíclopes*.

A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a mímese de homens piores que os de agora; aquela, de melhores.

Esta transformação – positiva, negativa ou nula – de ordem propriamente ética, tem por função *distribuir* as produções das diferentes artes representativas (pintura, dança, música acompanhada de canto) entre diferentes gêneros: a tríade Polignoto, Pausânias, Dionísio ilustra essa repartição na pintura (ARISTÓTELES, 1980, p. 157) (tradução nossa).

A hipótese encontra apoio no texto da *Poética*, notadamente em 1454 b 8 et seq., onde se diz que o poeta, ao realizar a mímese trágica, deve moldar seus personagens, a exemplo dos pintores (a menção à pintura se repete), de maneira a fazê-los parecer bons. Dupon-Roc e Lallot seguem:

Mas deve-se tomar cuidado que a transformação de ordem ética *não é*, de direito, constitutiva da *mímesis*: senão, como poderíamos conceder o estatuto mimético a um produto resultante de uma transformação nula (“tais quais nós”), ou seja, em pintura, às obras de Dionísio? Dos capítulos 4 (48 b 10 et seq.) e 15 (54 b 8 et seq.) resultará que o caráter verdadeiramente constitutivo do processo de representação (*mímesis*) é a abstração da “forma própria” (*idia morphè*) e sua *restituição* (cf. *apodidontes*, 54 b 10) na obra produzida. A variação ética vem *somar-se* a esta atividade fundamental para diferenciar os produtos dela (ARISTÓTELES, 1980, p. 158) (itálicos originais, tradução nossa).

O ponto de Dupon-Roc e Lallot, no que se refere ao caráter, é interessante e parece oferecer uma descrição coerente do processo de mímese quanto a esse elementos da tragédia. Podemos representar Dioniso de forma nobre, como fez Eurípides, em *As Bacantes*, ou de forma baixa, como fez Aristófanes, em *As Rãs*. Para a classificação dos gêneros interessa menos o caráter do modelo que sofre a mímese que o caráter do objeto produto da mímese. Entretanto, como descrição do processo geral de mímese baseada nessa leitura dos capítulos IV e XV, vejamos as restrições discutidas na Introdução.

⁷² O texto no original grego tem a mesma afirmação atenuada que a tradução: na dança, na aulética e na citarística *pode haver* tais dessemelhanças. Como dessas três artes, ao contrário das outras que aparecem em seqüência, não há exemplos citados, a atenuação se mantém e é tentador supor que nelas tais diferenças são menos notáveis, o que estaria de acordo com nossa experiência moderna. De fato, é difícil, para nossa sensibilidade, conceber que a música possa mimetizar, de maneira inequívoca, um caráter imoral, por exemplo. Entretanto, no caso da dança, o texto da *Poética* é mais explícito: ela pode mimetizar caráter, afecções e ações (1447 a 28).

⁷³ A *Deilíada*, pelo que o nome indica (*deilos* + *ilíada*) seria uma paródia da *Ilíada*, uma *Ilíada* de covardes (*deilos* significa ‘medroso’).

⁷⁴ A respeito dos nomos, veja-se nota 16 do capítulo 1.

3

Além dessas, há uma terceira diferença: a maneira como⁷⁵ alguém poderia realizar a mímese de cada um desses objetos. De fato, é possível mimetizar com os mesmos meios e as mesmas coisas tanto recitando (seja se fazendo passar por algum outro, como faz Homero, seja sem se transformar e permanecendo o mesmo) quanto fazendo todos⁷⁶ os que realizam a mímese como que agir e atuar^{77, 78}. É

⁷⁵ Aristóteles segue o plano traçado em 1447 a 17: depois de ter tratado dos meios de realizar a mímese (capítulo 1) e dos objetos da mímese (capítulo 2), ele passa a tratar dos modos de mímese (*como* ela é realizada).

⁷⁶ Há aqui um lapso conceitual apontado por inúmeros comentadores: Aristóteles passa, sem aviso, da mímese realizada pelo poeta à mímese executada pelos atores.

⁷⁷ Há duas passagens textuais que devem ser confrontadas com essa. A primeira é da própria *Poética*, mais exatamente no capítulo 24, em 1460 a 5-10, onde se diz que Homero deve ser louvado por ser “o único entre os poetas a não desconhecer como o próprio poeta deve colocar-se no poema. Pois o poeta deve ele mesmo falar o mínimo possível, pois não realiza a mímese agindo assim” (ou seja, falando em nome próprio). Essa passagem parece excluir do domínio da mímese aquele que recita “sem se transformar e permanecendo o mesmo” e está em conflito com o capítulo 3. Entretanto, o texto de 1460 a 5-10 parece estar em sintonia com o trecho da *República*, de Platão, em que Sócrates discute com Adimanto se os poetas devem ou não ser permitidos na cidade ideal (392-396, a segunda passagem textual mencionada). De acordo com a distinção socrática, há a narração simples (*haple diegesis*), há a narração em que intervém também a mímese (caso de Homero) e há a arte toda ela mimética (caso das tragédias e comédias). Ora, Aristóteles parece distanciar-se de Platão primeiro porque dá à mímese um valor positivo, considerando-a inclusive mais filosófica e virtuosa que a história (1451 b 5-6) e depois porque parece ampliar o domínio da mímese, de forma a que ela passe a conter, se nos ativermos a esse capítulo 3, também o que Platão considerava não ser mimético, no caso a narração simples (aquela que o poeta realiza permanecendo ele mesmo, sem mudar). Como não há no *corpus* aristotélico uma definição intensiva de mímese, forçoso é buscar reconstituir o que seria sua teoria de forma extensiva, ou seja, a partir da maneira como ele faz uso do termo nas diversas passagens em que ele aparece. Assim sendo, torna-se importante dar um sentido ao conflito que há entre os capítulos 3 (o poeta que recita permanecendo ele mesmo realiza uma mímese) e o capítulo 24 (o poeta não realiza a mímese a não ser quando deixa de falar ele mesmo). Claro está que os trechos, tomados ao pé da letra, são inconciliáveis. Halliwell, por exemplo, dedica todo um capítulo de seu livro à mímese, e propõe que, em Aristóteles, a mímese vale como um ‘enactment’, termo que traduziríamos por ‘personificação’ (HALLIWELL, 1998, p. 109-137). A seu ver, a discrepância entre os capítulos 3 e 24 “é apenas o mais óbvio sintoma de uma tensão subjacente no tratamento que Aristóteles dá à mímese” (HALLIWELL, 1998, p. 127). Se há essa tensão, forçoso é reconhecer, entretanto, que ela não se resolve. Woodruff considera a posição de Halliwell quanto à mímese equivocada e pretende que o trecho do capítulo 24 seja o único momento, da *Poética*, em que a “mímese está confinada à personificação no modelo estreito de *República III*” (WOODRUFF, 1992, p. 79). Para Woodruff, “não temos razão para duvidar que uma teoria aristotélica unificada da mímese possa ser conseguida” (WOODRUFF, 1992, p. 82). De qualquer forma, os requisitos para uma teoria aristotélica da mímese devem levar em conta três aspectos a serem relacionados (talvez até compatibilizados) entre si: a mímese musical, a mímese na pintura e a mímese ‘literária’, por assim dizer. Woodruff, no seu artigo, consegue unificá-los, ainda que a mímese musical dependa de uma interpretação bastante particular. Halliwell vê nesses três aspectos, notadamente entre a mímese na pintura e a mímese ‘literária’, tensões que indicariam uma tentativa de Aristóteles de dar à teoria da mímese uma abrangência que ela não encontra em Platão. A mímese, em Aristóteles, de acordo com Halliwell, seria um fundamento das artes em geral. Não é à toa que ele traduz 1447 a 12-13 da seguinte forma: “começando, de maneira natural, dos primeiros princípios”. A mímese é, para Halliwell, um ‘primeiro princípio’ da arte poética, e mesmo das artes em geral, com toda a carga conceitual que essa expressão tem no vocabulário aristotélico. Se, no entanto, entendermos 1447 a 12-13 de uma outra maneira, sem toda essa carga conceitual (cf. nota 6 do capítulo 1), talvez possamos supor que Aristóteles usa o termo mímese de uma maneira não necessariamente unificada, nem talvez conceitualmente forte. Mas isso é apenas uma sugestão de encaminhamento do tema. Resolver a controvérsia da mímese no espaço de uma nota de rodapé (ainda que longa) certamente não é nossa pretensão.

nessas três diferenças que se faz a mímese, conforme dissemos desde o início: nos meios, nos objetos e no modo. De modo que, de uma maneira, Sófocles faz a mímese assim como Homero, pois ambos mimetizam pessoas virtuosas, mas, de outra maneira, Sófocles seria como Aristófanes, pois ambos mimetizam pessoas que agem e que fazem algo (*drontas*)⁷⁹.

É por esse motivo que alguns sustentam que as peças se chamam ‘dramas’, porque os poetas imitam pessoas que agem (*drontas*). Por isso, também, os dóricos arrogam a si a tragédia e a comédia (a comédia, arrogam-na a si os megarenses, não só os megarenses daqui⁸⁰, dizendo que ela surgiu no tempo em que havia democracia entre eles, como também os da Sicília, pois de lá era o poeta Epicarno, de muito tempo anterior a Quionide e a Magnes; a tragédia, arrogam-na a si alguns peloponésios), tomando os nomes como evidência: pois eles alegam que chamam os arredores de suas cidades de ‘*komas*’, o que os atenienses chamam ‘*demos*’, recebendo os comediantes esse nome não do ‘*komázein*’⁸¹, mas do perambular pelos ‘*komas*’, sendo desprezados na cidade. E também alegam chamar o ‘fazer’ de ‘*dran*’, ao passo que os atenienses chamam de ‘*prattein*’⁸².

A respeito, então, das diferenças da mímese, quantas e quais são, eis o que havia a ser dito.

⁷⁸ ‘Agir’ e ‘atuar’ não devem ser considerados aqui termos sinônimos, justapostos apenas por conveniência de ênfase. O ‘agir’ (*prattein*) tem uma abrangência bem mais ampla que o ‘atuar’ (*energein*) e, sozinho, não deixaria claro que o texto faz referência à atuação teatral. Detalhes como esses reforçam a tese de que, em se tratando da *Poética*, deve-se sempre procurar ler *praxis* (‘ação’), e seus correlatos, como o verbo *prattein* (‘agir’), com uma ressonância moral.

⁷⁹ A *Poética*, até esse momento, usou o verbo *prattô* (fazer, agir) para se referir à ação dramática. Nesse ponto, Aristóteles introduz um outro verbo, *draô* (origem do particípio *drontas* e do substantivo *drama*), que tem o mesmo sentido, mas serve como pretexto para que ele reporte discussões a respeito da origem dos gêneros.

⁸⁰ Há duas cidades com o nome de Mégara, uma a oeste de Atenas e de Salamina, outra na Sicília. Como nota Magnien (ARISTÓTELES, 1990, p. 155), o advérbio usado permite supor que a *Poética* foi feita em Atenas.

⁸¹ Verbo que significa ‘passear com grupos festivos, festejar com cantos e danças’ (WARTELLE, 1985, p. 87)

⁸² O parágrafo, aduzindo comentários filológicos e históricos quanto à origem da comédia e da tragédia, escapa do tema das diferenciações entre as artes miméticas e parece anunciar os capítulos 4, que fala das origens naturais da poesia, e 5, que trata da evolução da comédia e da epopéia.

4

Duas causas parecem ter dado origem à arte poética como um todo⁸³, e todas as duas naturais⁸⁴. O mimetizar é natural⁸⁵ no homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, porque é o mais propenso à mímese, e os primeiros ensinamentos são feitos por meio da mímese – e todos se comprazem com as mímeses realizadas.

⁸³ Tendo realizado a distinção entre as diferentes artes miméticas, Aristóteles passa a analisar as causas da poesia e suas transformações. Conforme notou Halliwell, entretanto, o enfoque adotado por Aristóteles é teórico, e não histórico (ARISTÓTELES, 1987, p. 79). Mesmo quando ele aponta para fatos históricos, como a diminuição do papel do coro por Ésquilo, ou a introdução de um terceiro ator, por Sófocles, suas observações se orientam antes no sentido de mostrar como a forma, no caso a forma da tragédia, evoluiu até o estágio que ele conhece. Uma evolução teleológica, e não necessariamente cronológica. Devem ser entendidas nesse sentido as suposições a respeito dos inícios da comédia e da tragédia.

⁸⁴ Aspásio, em comentário à *Ética Nicomaquéia*, distingue quatro sentidos do termo *phusei*, ‘por natureza’, que não é o mesmo termo usado aqui (*phusikos* – ‘natural’), mas suas observações podem ser tomadas como pontos de partida para comentarmos o trecho:

- (i) o que sempre ocorre para algo, como o pesado, que se move sempre para baixo;
- (ii) o que não existe desde o início, mas que, com o tempo, ocorre nas mais das vezes, como o surgimento de dentes;
- (iii) aquilo de que somos receptivos, como a saúde e a doença, contrários quanto ao corpo, e
- (iv) aquilo de que somos receptivos e para o qual temos uma propensão, como a saúde, em relação à qual a doença é contrária à natureza (38, 9-20, tradução de Marco Zingano, em comentário inédito da *Ética Nicomaquéia*).

Segundo Aspásio, a virtude não é natural ao homem no sentido (i), mas o é no sentido (iii) e (iv). Note-se, entretanto, que todos os exemplos de Aspásio têm uma base fisiológica, e a mímese parece que se enquadra mal nesse esquema. Ainda que também a virtude também não tenha base fisiológica, a comparação de Aspásio cabe, visto que o próprio Aristóteles chega a comparar o desenvolvimento das virtudes com a aquisição da saúde (*Ética Nicomaquéia*, II, 2). Em se tratando da mímese, parece mais apropriado reter o sentido de ‘natural’ que Aristóteles usa quando fala da música, em *Política* VIII, 1340 a 3-5:

ἔχει γὰρ ἡ μουσική τιν' ἡδονὴν φυσικὴν, διὸ πάσαις ἡλικίαις καὶ πᾶσιν ἤθεσιν ἡ χρῆσις αὐτῆς ἔστι προσφιλέης

“A música tem certo prazer natural, por isso o uso dela é agradável a todas as idades e a todos os tipos de caráter” (tradução nossa).

O ‘ser natural’ aqui não é mais que um ‘ser comum’, ou, como sugere Lucas no seu comentário à *Poética*, “an integral part of the human nature” (ARISTÓTELES, 1998b, p. 71). Lucas sugere ainda que a noção se repete no *sumphuton* (cf. a próxima nota) e que haveria aqui uma negação das teorias de inspiração divina.

⁸⁵ ‘natural’ aqui traduz *sumphuton*, ao passo que na frase anterior traduzia *phusikai* (feminino plura de *phusikos*). Os dois termos têm a mesma raiz etimológica. Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 71) considera-os equivalentes (veja-se a nota anterior).

Um sinal disto é o que ocorre na prática: pois das coisas que olhamos com aflição, as imagens, (mesmo) as mais exatas possíveis⁸⁶, contemplamos com prazer, por exemplo, as figuras das feras mais sórdidas e dos cadáveres. A causa disto é que aprender é prazeroso não apenas para os filósofos, mas também, de modo semelhante, para os outros, ainda que participem disso em menor grau. Por isso comprazem-se olhando as imagens, porque ocorre que, ao contemplá-las,

⁸⁶ O ‘sinal’ de que trata o trecho tem, segundo parece, um caráter concessivo, ou seja: a prova de que todos se comprazem com a mímese é o fato de que, *mesmo* aquilo que nos é mais abjeto na realidade (um cadáver ou uma fera), ainda assim é prazeroso quando mimetizado, até quando é mimetizado de maneira precisa. Alguns tradutores mascaram esse caráter concessivo (que, de resto, não está explícito na letra mesma do texto) e traduzem a frase como se fosse uma oração comparativa, e.g., Jaime Bruna: “das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita” (ARISTÓTELES, 1997, p. 22). Essa observação lexical tem um rendimento filosófico. Muitos comentadores avaliam que nesse trecho estaria condensada uma possível teoria da mímese em Aristóteles, e que o processo mimético operaria a transformação daquilo que na realidade é penoso em um prazer. Isso seria importante na tragédia, já que as duas emoções explicitamente envolvidas nela, o temor e a piedade, são penosas, mas se transformam em prazeres quando representadas. Se lermos a frase como Jaime Bruna (‘maior será o prazer quanto maior for a precisão do objeto representado’), estaremos inclinados a pensar que o processo mimético será tão mais prazeroso quanto mais informações ele nos trazer acerca do objeto representado. A equação que resume esse ponto de vista é: prazer = informação. Se lermos a frase com um sentido concessivo (a mímese proporciona prazer ainda que a representação do objeto seja muito fiel a seu modelo real), o prazer da mímese não necessariamente estará vinculado à quantidade de informação que ela traz. O próprio Aristóteles, na seqüência do capítulo, parece propenso à primeira hipótese, ao afirmar que ‘a causa disto [do prazer da mímese] é que aprender é prazeroso’. Mas o que aprendemos quando se trata não da representação de uma imagem, mas de uma ação? Aprendemos as virtudes? Estaria aí embutida alguma resposta de Aristóteles à clássica pergunta socrática ‘a virtude é ensinável’? Parece um exagero admitir essa hipótese nos termos em que ela está formulada aqui, mas alguns intérpretes se inclinam considerar a tragédia ligada a algum processo de aquisição ou aperfeiçoamento das disposições morais. Não se pode negar, entretanto, que o prazer da tragédia, tal como concebido na *Poética*, está ligado a certos tipos de ação apenas: deve haver uma mudança de fortuna, e será melhor que essa mudança ocorra de maneira imprevista, contra as expectativas, mas ainda dentro de um quadro regido pela necessidade ou pela probabilidade (vejam-se os capítulos centrais do tratado, do 7 ao 14, mas especialmente os capítulos 9, 11, 13 e 14). Como conciliar essas exigências com o aprendizado das virtudes? Em que ações assim são mais apropriadas como ensinamento que outras? Deve-se ainda observar que o processo mimético não necessariamente segue o caminho da dor ao prazer. Veja-se, por exemplo, o que se diz da observação de figuras em *Política VIII*:

ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἔθισμός τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον (οἷον εἴ τις χαίρει τὴν εἰκόνα τινὸς θεώμενος μὴ δι' ἄλλην αἰτίαν ἀλλὰ διὰ τὴν μορφήν αὐτὴν, ἀναγκαῖον τούτῳ καὶ αὐτοῦ ἐκείνου τὴν θεωρίαν, οὗ τὴν εἰκόνα θεωρεῖ, ἠδέϊαν ε ναι). (1340 a 23-28)

“O uso de sofrer ou de alegrar-se com representações é próximo do comportar-se da mesma maneira diante da realidade (por exemplo, se alguém goza a visão da imagem de alguém não por outro motivo mas pela forma mesmo, forçosamente a visão da própria coisa, cuja imagem vê, é prazerosa)” (tradução nossa).

Essas observações parecem nos desobrigar de considerar que todo processo mimético deve necessariamente ser avaliado nos termos estritos com que ele é apresentado aqui. (Para uma discussão mais detalhada desse assunto, veja-se a Introdução).

aprendem e montam raciocínios do que é cada coisa, por exemplo, este é aquele⁸⁷, visto que se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é a mímese realizada que provocará prazer⁸⁸, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo.

Sendo natural para nós o mimetizar, bem como a harmonia e o ritmo^{89, 90} (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), de início os naturalmente melhor dispostos a isso, fazendo-a avançar pouco a pouco, deram origem à poesia a partir de improvisos. A poesia diversificou-se segundo o caráter próprio (dos poetas). Pois os mais graves realizaram mímese de belas ações e de ações de pessoas desse tipo, ao passo que os mais levianos, de pessoas viciosas, primeiro fazendo vitupérios, assim como aqueles fizeram primeiro hinos e encômios⁹¹.

Não podemos citar um poema desse tipo⁹² de ninguém antes de Homero, embora seja provável que tenha havido muitos, mas há a partir de Homero, por exemplo, o *Margites* dele e outros do mesmo tipo, nos quais veio a se encaixar o metro iâmbico – por isso agora é chamado iambo, porque nesse metro eles vituperavam⁹³ entre si. Entre os antigos, uns se tornaram poetas heróicos, outros, poetas iâmbicos.

⁸⁷ Ou seja, ‘este’ (que está desenhado) ‘é aquele’ (que eu já tinha visto anteriormente).

⁸⁸ O prazer, nessa passagem específica, parece estar relacionado ao reconhecimento do objeto conhecido anteriormente. Seria excessivo, entretanto, ligar esse prazer ao prazer do reconhecimento considerado como uma das partes do enredo (e definido no capítulo 11).

⁸⁹ Sobre o caráter natural do ritmo e da harmonia, veja -se a passagem da *Política* citada na nota 2.

⁹⁰ Dupont-Roc e Lallot consideram que a naturalidade da harmonia e do ritmo seria a segunda das causas naturais mencionadas no início do capítulo (ARISTÓTELES, 1980, p. 166-167, nota 5). Halliwell traduz como a maioria: considera que as duas causas são a naturalidade da mímese e o prazer que ela provoca, e comenta quanto à outra alternativa: “I do not think the point is ultimately important, since Ar. regarded melody and rhythm as themselves mimetic at root” (ARISTÓTELES, 1987, p. 79, nota de rodapé).

⁹¹ Note-se que o par ‘vitupério’/ ‘encômio’ faz eco a outros pares de opostos quanto a características éticas, como o ‘virtuoso’/ ‘vicioso’ (capítulo 2) ou o ‘graves’/ ‘levianos’ deste capítulo mesmo. Interessante que na *Ética Nicomaquéia*, no capítulo 1 do livro III, Aristóteles diz que os atos voluntários são dignos de censura ou de louvor. ‘Censura’ e ‘vitupério’ são a tradução da mesma palavra grega (*psogon*), e o encômio nada mais é a que a forma literária do louvor. A sobreposição vocabular entre a ética aristotélica e a *Poética* é mais um sinal da afinidade entre os temas.

⁹² Ou seja, do tipo do vitupério.

⁹³ ‘Vituperar’ se diz, em grego, *ĩambizein*, de mesma raiz que ‘iambo’. É difícil dizer qual dos termos é o primitivo e qual o derivado (quanto ao termo ‘iambo’, veja-se o comentário de Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 168, nota 7)).

Assim como Homero foi o supremo poeta em relação às ações virtuosas (pois foi o único que não apenas realizou bem a mímese, mas também a realizou de forma dramática⁹⁴), também foi o primeiro a propor as linhas gerais da comédia, tendo colocado em forma dramática não o vitupério, mas o cômico. Pois para o *Margites* vale a analogia: como a *Iliada* e a *Odisséia* estão para a tragédia, assim ele está para a comédia⁹⁵.

Tendo surgido então a tragédia e a comédia, os que, segundo sua natureza própria, fazem a poesia seguir em direção a cada uma delas, uns, em vez de iampos, tornaram-se comediógrafos, outros, em vez de poemas épicos, tornaram-se tragediógrafos, por serem esses gêneros mais amplos e mais estimados que aqueles.

Quanto a examinar se a tragédia já atingiu um estágio suficiente quanto a suas espécies⁹⁶ ou não, julgar isso em si mesmo ou no que diz respeito às apresentações, isso seria parte de outro tratado.

Tendo nascido então de começos improvisados – não só a tragédia mesma, mas também a comédia, uma a partir dos que conduziam o ditirambo, outra a partir dos que conduziam os cantos fálicos, que até hoje permanecem em uso em muitas cidades – cresceu pouco a pouco fazendo avançar tudo quanto se tornava evidente

⁹⁴ A princípio pode parecer estranho o uso do adjetivo ‘dramático’ aplicado a Homero. No entanto, Aristóteles considera que a épica tem os mesmo elementos que a tragédia e considera Homero o primeiro a ter feito uso desses elementos de maneira taxativa (cf. 1459 b 12). Dentro da evolução da poesia tal como a considera Aristóteles, Homero é o precursor das formas dramáticas.

⁹⁵ Qual o verdadeiro teor da comparação entre Homero autor elevado e Homero autor cômico? À primeira vista o trecho parece ter uma inconsistência: ser excelente como autor elevado não é o mesmo que ser o primeiro a dar os esboços da comédia. Ser excelente cozinheiro de massas não tem nada a ver com ser o primeiro a propor sobremesas. A comparação, nos dois casos, não encaixa. Mas essa aparente inconsistência é justamente compatibilizada pelo parêntese: a excelência de Homero no gênero elevado se deve não apenas a ter feito boas imitações, mas também a ter dado a essas imitações um caráter dramático, fazendo-as próprias para o teatro, assim como fez próprio para o teatro o gênero cômico ao dramatizar não a censura, mas o ridículo. Nesse sentido, então, a *Iliada* e a *Odisséia* estão para a tragédia assim como o *Margites* está para a comédia: como origem de um esquema formal, o que é condizente com o assunto do capítulo, pois se trata justamente de um capítulo sobre as origens e a evolução da poesia.

⁹⁶ O trecho tem tradução difícil, principalmente porque deve ser compatível com a afirmação, feita logo a seguir, de que a tragédia parou quando teve posse de sua natureza (ή τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν – 1449 a 14-15). Os tradutores apostam no sentido que poderia ter τοῖς εἴδεσιν, e divergem. Uns consideram que Aristóteles propõe saber se as espécies de tragédia – simples, complexa, patética e ética, cf. capítulo 18 – atingiram seu pleno desenvolvimento (Bruna, Dupont-Roc e Lallot, Halliwell, Gernez) outros, se seus elementos constitutivos já atingiram a maturidade (Rostagni, Hardy, Bywater). Eudoro traduz: “Examinar, depois, se as formas trágicas [a poesia austera] atingem ou não a perfeição [do gênero]...” (ARISTÓTELES, 1998a, p. 108); Gallavotti: “Um outro argumento a considerar seria se a tragédia, no que diz respeito a outras formas de arte, já atingiu a completude” (ARISTÓTELES, 1999, p. 13); Nassetti: “Verificar se a tragédia já revestiu todas as suas formas possíveis ou não...” (ARISTÓTELES, 2003, p. 31). Cf. nota 7 do capítulo 26.

nela, e tendo sofrido muitas mudanças, a tragédia parou quando atingiu sua natureza própria⁹⁷. Ésquilo foi o primeiro a levar o número de atores de um para dois, bem como diminuiu a parte relativa ao coro e fez da palavra o protagonista; mas foi Sófocles quem introduziu três atores e a cenografia. Ainda, quanto à importância: de pequenas histórias e elocução própria ao ridículo, por ter se formado a partir de elementos satíricos, tardiamente conquistou majestade, e o metro de tetrâmetro se fez iâmbico. Pois primeiro fez-se uso do tetrâmetro, por ser a poesia satírica e mais própria para a dança, mas quando a fala se impôs, a natureza mesma encontrou o metro próprio, pois o iambo é o metro mais apropriado à fala; prova disso: a maioria das vezes dizemos iambos quando conversamos, e poucas vezes dizemos hexâmetros, saindo da cadência⁹⁸ da conversa.

⁹⁷ Essa expressão, como bem notaram Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 171, nota 13), se esclarece a partir de um exemplo da Física:

τὸ γὰρ δυνάμει σὰρξ ἢ ὀστοῦν οὐτ' ἔχει πῶ τὴν ἑαυτοῦ φύσιν, πρὶν ἂν λάβῃ τὸ εἶδος τὸ κατὰ τὸν λόγον, ᾧ ὀριζόμενοι λέγομεν τί ἐστὶ σὰρξ ἢ ὀστοῦν, οὔτε φύσει ἐστὶν (193 a 36 – b 3)

“a carne e o osso em potência não têm ainda sua natureza própria, nem são por natureza, antes de assumir a forma, a que é conforme o enunciado pelo qual dizemos, ao defini-los, o *quê é carne ou osso*”. (tradução de Lucas Angioni (ARISTÓTELES, 2002, p. 61))

Aristóteles, no desenvolvimento da tragédia, vê um momento no qual ela atingiu sua natureza própria.

⁹⁸ A maioria das traduções verte o termo – *harmonia* – não por ‘cadência’, mas por ‘tom’. A tradução é sugestiva a aproveita uma coincidência vocabular. Harmonia, como termo musical, também se diz, nas línguas latinas, tom. O original grego diz, literalmente, ‘harmonia que convém à fala’, que pode ser traduzido, na tentativa de não se afastar muito do sentido original, como ‘tom da fala’, ‘tom da conversa’. No entanto ‘*harmonia*’, na sua origem, não é propriamente um termo musical, mas um termo de carpintaria, que significa ‘ajuste’, ‘encaixe’ de peças. É lícito supor que o termo passou a ter um significado musical porque, para afinar a cítara, por exemplo, era necessário ‘ajustar’ as cravelhas, que, devidamente ‘ajustadas’ de certa maneira, constituíam um tom. Veja-se, por exemplo, essa descrição de Corrêa (2003, p. 28); “Antes de cada performance, os músicos esticavam as cordas de seus instrumentos e, com cavilhas, ajustavam-nas a intervalos específicos, a uma determinada afinação”. Como na *Poética* se trata antes do ritmo da fala, e de como o iambo e o hexâmetro se ‘encaixam’ melhor ou não na conversa, o termo ‘cadência’ parece mais apropriado. Gallavotti é o único, entre os tradutores consultados, a propor uma solução parecida: “... nel nostro discorrere giornaliero ci capita di pronunziare trimetro molto spesso, ma esametri molto poco, e sentiamo di uscire dal ritmo prosastico”. (ARISTÓTELES, 1975, p. 15). Compare-se esta com a tradução de Eudoro: “demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum”. (ARISTÓTELES, 1998a, p. 108). A versão de Eudoro pode dar a entender que o hexâmetro seria usado para ocasiões mais solenes. Aliás, essa interpretação é a que a maioria das traduções adota. Mas ela não é a única possível, o próprio texto grego, usando um particípio presente, não deixa clara a escolha entre a tradução de Gallavotti – que poderia ser parafraseada como ‘quando, por acaso, produzimos hexâmetros, sentimos que estamos fora do ritmo da fala’ – ou a de Eudoro – “usamos hexâmetros para sairmos do tom coloquial”. Preferimos conservar a ambivalência do original ao verter a frase por meio de uma oração adverbial reduzida de gerúndio.

Quanto à quantidade de episódios e às outras coisas, como se diz que cada uma delas foi ordenada, seja suficiente o que está dito por nós: pois seria muito trabalhoso discorrer em detalhe sobre cada uma.

5

A comédia é, como dissemos, mímese de homens inferiores⁹⁹, não, entretanto, segundo todo¹⁰⁰ vício, mas o cômico é uma parte do vergonhoso¹⁰¹. Pois o cômico é certo erro e uma vergonha que não causam dor ou dano¹⁰²; um exemplo imediato: a máscara cômica é algo vergonhosa¹⁰³ e disforme, mas sem dor¹⁰⁴.

⁹⁹ A rigor, Aristóteles não disse que a comédia é a mímese de homens inferiores (*phauloterôn*), mas sim que aqueles que imitam imitam homens que agem, e estes são virtuosos (*spoudaioi*) ou viciosos (*phauloi*) (cap. 2, 1448 a 1-2). Ao pé da letra, a tradução seria “A comédia é, como dissemos, mímese de homens mais viciosos”. O uso do adjetivo comparativo talvez se justifique na medida em que já está incorporada à exposição do assunto a comparação entre o objeto mimetizado e o genérico “nós”, apresentada no mesmo capítulo 2.

¹⁰⁰ Importaria definir aqui se esse ‘todo’ é usado com o objetivo de restringir o domínio da comédia a alguns entre os vícios (a tradução resultante seria “A comédia é, como dissemos, mímese de homens inferiores, não, entretanto, segundo todas as espécies de vícios”) ou se ele é usado com vistas a restringir a extensão do vício representado de forma a não fazê-lo causar dor ou dano (e a tradução seria “A comédia é, como dissemos, mímese de homens inferiores, não entretanto segundo o vício considerado em toda sua intensidade”). Pelo contexto, a segunda hipótese parece ser a mais correta.

¹⁰¹ Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 87) considera a seqüência *men...ou mentoi...alla* (‘não entretanto...mas’) muito elíptica, talvez por que não considere o *pasan* (‘todo’) de *pasan kakian* (‘todo vício’) como intensivo (ver nota anterior). O *alla* (‘mas’) explica o sentido de *pasan* (‘todo’): ‘... não, entretanto segundo todo o vício, mas (i.e., ‘visto que’) o cômico é apenas parte do vergonhoso’.

¹⁰² Essa afirmação a respeito do cômico (*to geloion*) remete, por seu conteúdo, a outra, a respeito do *pathos* (evento patético), que é ao lado da peripécia e do reconhecimento, uma das partes do enredo: ‘o evento patético ... é uma ação destrutiva ou dolorosa, como as mortes, os sofrimentos e ferimentos em cena e tudo quanto seja desse tipo’ (1452 b 11). Observemos, também, que é mais trágico o enredo que leva o herói, por um erro, da felicidade ao infortúnio (cf. capítulo 13), percurso em que certamente há dor e dano. Parece, então, que se pode propor uma diferença adicional entre a comédia e a tragédia que não somente uma diferença de objeto. Não basta uma abarcar ações virtuosas e a outra, viciosas, é necessário que o vício considerado não seja apresentado de maneira dolorosa ou danosa. Entretanto é difícil dizer se essa diferença adicional constitui realmente um critério de definição da comédia ou se é apenas um critério de avaliação da qualidade do cômico. Dentro do escasso quadro geral da evolução da comédia apresentado, parece que Aristóteles considera decisivo o momento em que a comédia abandona o vitupério, por meio do Margites, equivocadamente atribuído a Homero, e vai em direção ao cômico colocado sob forma dramática (1448 b 34 – 49 a 2). Esse ponto é reafirmado dentro do próprio capítulo 5, quando se diz que Crates, ao abandonar forma iâmbica, foi o primeiro a fazer tramas e enredos (*muthos kai logos*) gerais (*katholou*). A semelhança entre as duas passagens existe na medida em que elas mostram a comédia evoluindo a partir daquilo que é dito a respeito alguém específico para aquilo que é dito sob o signo do geral. Também o capítulo 9 reafirma essa tese, a dizer que, diferentemente dos poetas cômicos, os poetas iâmbicos compõem sobre casos ou indivíduos particulares (*kath hekaston*). Interessante seria nos questionarmos se essa evolução do particular ao geral se deu ao mesmo tempo que uma depuração do cômico de forma a torná-lo não danoso. No capítulo 8 do livro IV da *Ética Nicomaquéia* (1127 b 33 – 1128 b 9), Aristóteles, focalizando sua atenção sobre a vida social, analisa o excesso, a falta e a mediedade em relação ao riso e censura aqueles que procuram fazer rir a todo custo, não se importando se o que dizem fere aquele que eles tomam como objeto de seus gracejos. É saudável o riso que não necessita vexar o outro para fazer rir. A diferença entre o riso saudável e o danoso Aristóteles vê existir também entre a comédia antiga e a recente: para uma, o cômico derivava das palavras injuriosas, para outra, das alusões (τοῖς μ ν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια – 1128 a 23-24). De qualquer forma, mesmo que essa evolução não se tenha dado *pari passu*, parece importante para a avaliação da comédia, talvez até mesmo para sua definição, enquadrar-se nos preceitos éticos do riso. Esse é um indício adicional de que a *Poética* deve ser lida dentro do escopo geral da ética aristotélica, ainda que seus fundamentos e conceitos não estejam completamente subordinados a ela.

¹⁰³ Os tradutores consultados são unânimes em traduzir esse termo (*aiskhron*) por ‘feio’ (Halliwell, Bywater: “ugly”; Gernez, Hardy: “laid”; Eudoro, Nasseti, Bruna: “feia”; Gallavotti: “brutto”), mesmo os que traduziram

As modificações pelas quais passou a tragédia e os autores por meio de quem elas se deram não ficaram sem registro. As da comédia, porém, porque de início ela não gozava de boa reputação, não têm registro. De fato, só tardiamente o arconte forneceu o coro de comediantes, que antes¹⁰⁵ eram voluntários¹⁰⁶. Somente tendo ela já certa forma¹⁰⁷ é que começa a haver registro¹⁰⁸ dos chamados autores cômicos. Desconhece-se quem deu a ela a máscara, o prólogo, o número de atores e tudo o mais. Mas o fazer enredos é de Epicarmo e Fórmis¹⁰⁹. Essa prática, no

nas linhas imediatamente precedentes o mesmo termo com conotação moral. Parece haver, de um modo geral, uma oscilação entre traduzir certos vocábulos nestas primeiras linhas com sentido estético ou com sentido ético, que, ademais, têm essa ambivalência de sentido, mesmo em português. Nesta última frase do parágrafo, entretanto, como o sentido estético parece estar coberto pelo ‘disforme’ (*diestramenon*), é razoável reservar ao *aiskhron* um valor ético. Traduzi-lo por ‘feito’ também implicaria imputar a Aristóteles uma relação de similitude entre o feio moral e o feio estético, que não está ausente da cultura grega (basta lembrar os termos com que é descrito Tersites na *Ilíada*) nem da ética aristotélica (basta lembrar que certa boa condição física é requisito para a *eudaimonia* – sobre *eudaimonia*, ver nota 18 do capítulo 6), mas que não parece ser o caso aqui.

¹⁰⁴ Dupont-Roc e Lallot se perguntam se este início do capítulo pode ser considerado uma definição de comédia, e respondem: a rigor, sim (ARISTÓTELES, 1980, p. 178, nota 2). Na seqüência do comentário, não deixam de notar, porém, que a definição dada não chega a esgotar aquilo que constituiria a *ousia* (essência) da comédia. Há certo paralelismo na forma como é apresentada esta definição e a definição de tragédia dada no início do capítulo 6: ambas retomam elementos já abordados (cf. a frase ὅσπερ εἴπομεν no início deste capítulo – 1449 a 32 – e frase περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας, do início do capítulo 6 – 1449 b 22-24) e acrescentam e detalham elementos novos. Quanto à comédia, especifica-se que a míese realizada não comporta todo vício (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν), mas apenas a parte do vício que não causa dor ou dano.

¹⁰⁵ O ‘antes’ não está explicitado no texto, mas sua presença é legítima para recuperar o sentido do *alla* presente nos códices.

¹⁰⁶ O contexto não permite decidir se a frase “de fato, só tardiamente...eram voluntários” funciona como uma evidência de que a comédia não era tida em boa reputação ou se funciona como uma justificativa para a falta de registro a respeito da comédia. Deve-se supor, para dar razoabilidade a essa segunda hipótese, que o fato de haver um coro oficialmente patrocinado implicaria também alguma forma de registro das comédias, o que é plausível, uma vez que “fornecer o coro”, tarefa do arconte, não significa apenas indicar um corifeu para contratar os atores, o coro e fornecer o cenário, mas admitir oficialmente a própria comédia nos festivais (cf. a primeira nota do capítulo 5 da tradução de Gallavotti (ARISTÓTELES, 1999, p. 133) e a nota 25 da tradução de Gernez (ARISTÓTELES, 2001, p. 18)).

¹⁰⁷ ‘uma certa forma’ traduz σχήματά τινα. Deve-se observar que σχῆμα, o nominativo de σχήματά, foi usado por Aristóteles com referência à gênese do esquema cômico presente no *Margites*, que ele equivocadamente atribuiu a Homero. Disse Aristóteles, no capítulo 4, que Homero, no *Margites*, foi o primeiro a propor as linhas gerais (σχῆμα) da comédia. Parece haver um conflito entre as duas passagens, uma vez que, se desde Homero já existe o σχῆμα da comédia, como se pode sustentar que este σχῆμα apareceu ainda incompleto (σχήματα τινα) em um ponto posterior da evolução do gênero? Talvez os dois termos não sejam usados com o mesmo sentido. Na capítulo 4 talvez se faça referência à gênese de uma certa estrutura cômica, quando pela primeira vez se faz uso do cômico, e não do vitupério, para provocar o riso, ao passo que no capítulo 5 talvez se faça referência a um certo estágio evolutivo da forma da comédia, número de atores, prólogo, etc...

¹⁰⁸ As traduções se dividem entre dar a μνημονεύονται um sentido de registro oficial ou um sentido de memória guardada pela tradição.

¹⁰⁹ Susemihl sugere excluir a menção a Epicarmo e a Fórmis, no que é seguido por Bywater. Entre as traduções consultadas, somente a de Halliwell é de mesma opinião (ARISTÓTELES, 1987, p. 36).

princípio, veio da Sicília. Entre os atenienses, Crates foi o primeiro a abandonar o gênero iâmbico e passar a fazer enredos e histórias de caráter geral¹¹⁰.

A epopéia se assemelha à tragédia na medida em que é a mímese metrificada de homens virtuosos: mas, por ser metrificada uniformemente e por ser

¹¹⁰ Halliwell, no comentário que faz ao capítulo 5 (ARISTÓTELES, 1987, p. 84 et seq.), observa que Aristóteles parece identificar a evolução da tragédia à depuração do caráter iâmbico que havia em poetas como Arquíloco, em que a invectiva mordaz contra particulares (*kath'hekaston*, cf. capítulo 9, 1451 b 14) predominava. Essa circunscrição do domínio da comédia à “torpeza anódina e inocente” (na solução usada por Eudoro de Sousa para verter a passagem) está de acordo com o preceito aristotélico para o riso e os gracejos em sociedade, apresentados no capítulo 8 do livro IV da *Ética Nicomaquéia*, como nota Halliwell (ver também nota 4). Também para o riso e para os gracejos há uma falta e um excesso, sendo que o excesso caracteriza-se pelo querer fazer rir a qualquer custo, sem se preocupar em dizer o que é conveniente ou sem se preocupar em não provocar dor em quem é objeto dos gracejos:

οί μ ν οὖν τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες βωμολόχοι δοκοῦσιν ε ναι καὶ φορτικοί, γλιχόμενοι πάντως τοῦ γελοίου, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον (1128 a 4-7)

“Os que levam a jocosidade ao excesso são considerados farsantes vulgares que procuram ser espirituosos a qualquer custo e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a propriedade do que dizem nem em poupar a suscetibilidade daqueles que tomam para objeto de seus chistes.” (tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim (ARISTÓTELES, 1973, p. 315)).

A similitude entre a abordagem da *Ética* e da *Poética*, por sua coerência, dá força argumentativa à interpretação proposta por Halliwell: o preceito poético de não mimetizar segundo todo vício se explica pelo preceito ético de não levar a invectiva a escancarar ao ridículo o vício daquele que é objeto do vitupério. Seguido esse preceito, o cômico aparece, pois não chega a vexar dolorosamente aquele de quem se graceja (não causa dor ou dano), e se identifica com a virtude quanto ao riso em sociedade, um meio termo entre o gracejo insolente (o riso excessivo) e a rudeza (a falta do riso). O critério do riso virtuoso é, então, o quanto o objeto da troça se sente incomodado ou não com ela. Halliwell considera, por exemplo, que Aristófanes não estaria incluído entre os adeptos do riso virtuoso, pois faz de cenas de dor física motivo de riso. Halliwell não cita, mas não se pode esquecer que personalidades da vida ateniense eram objeto de zombaria em suas comédias, sendo o caso mais exemplar Sócrates, mas também, entre outros, Agatão (nas *Tesmofórias*), Eurípedes e Ésquilo (em *As Rãs*). Assim a comédia se vê colocada dentro da visada teórica da ética aristotélica, pois os preceitos quanto ao cômico transitam com facilidade de um domínio a outro. Não se pode, entretanto, deixar de notar que o caráter não doloroso ou não danoso do cômico pode ser entendido não como certa qualidade da resposta a certo gracejo particular, mas sim como uma propriedade da estrutura do enredo. Aristóteles diz que é próprio da comédia que o final não seja como o final trágico: na comédia, inimigos terminam amigos e ninguém mata ninguém: este é o prazer próprio da comédia (cf. 1453 a 53 et seq.). O preceito ‘mimetizar não segundo todo o vício’, nesse caso, se explicita em ‘mimetizar sem que o resultado (final) seja danoso ou doloroso’, ou seja, sem que, do vício, sejam apresentadas suas conseqüências nefastas. A comédia, então, deixa de ser leve para se tornar leviana e escapa completamente das categorias éticas aristotélicas. Essa hipótese é pouco provável, pois, se assim fosse, Aristóteles não teria feito o elogio da comédia nova frente à comédia aristofânica (veja-se a nota 4). Mas o tema, colocado nesses termos, serve como introdução para que nos questionemos a respeito da relevância moral da comédia. Teria a comédia uma finalidade recreativa, servindo apenas aos momentos de lazer, ou, pelo contrário, poderíamos reivindicar para ela, do mesmo modo como alguns fazem para a tragédia, uma finalidade formativa? Se este é o caso, teríamos que relacionar esta finalidade formativa a uma protagonização da vergonha. Mostrar situações vergonhosas (o que, em larga medida, implica colocar em cena ações nas quais o vício está implicado), ainda que não danosas, não deixa de ser uma forma de acentuar (talvez purificar?) o sentimento de vergonha de cada espectador. Mas, essa pretensão ética, ver-se-ia ela mitigada pelo *happy end* de que fala Aristóteles? Que a comédia tem pretensões éticas, atestam-no bem certas parábases de Aristófanes. A própria forma da parábase, entretanto, em que a ação mimética é abandonada e o coro se dirige diretamente ao público, parece antes atestar que a comédia, *enquanto comédia*, é insuficiente para o propósito ético que Aristófanes pretende. Mas talvez tivesse, para Aristóteles, a depender do que seria dito da comédia no provável livro II da *Poética*, um escopo ético relevante.

recitada, difere dela. E ainda, pela extensão: enquanto a tragédia se esforça, o mais possível, para dar-se dentro de um único período solar, ou pouco se distinguir disso¹¹¹, a epopéia é indefinida quanto ao tempo, e por isto difere. Entretanto, no princípio procedia-se de maneira semelhante nas tragédias e nas epopéias.

E as partes são, por um lado, as mesmas, por outro, privativas da tragédia¹¹². Por isso, aquele que sabe julgar se uma tragédia é boa ou ruim, sabe fazê-lo também quanto à epopéia, já que está contido na tragédia aquilo que a epopéia tem, mas o que a tragédia tem, nem tudo está contido na epopéia.

¹¹¹ Não se pode defender, contra toda argumentação, que a frase tenha o caráter prescritivo rígido que quis ver nela o Renascimento. Vários comentadores (Halliwell, Dupont-Roc e Lallot, Gernez) chamam a atenção para este fato. Deve-se dizer, entretanto, a favor da leitura renascentista, que a presença do ‘mais possível’ (*noti malista*) e do ‘se esforça’ (*peiratai*) podem induzir a tal interpretação.

¹¹² Das seis partes da tragédia a serem enumeradas no capítulo 6, não pertencem à épica o espetáculo (*opsis*) e o canto (*melopoiia*).

6

A respeito da mímese¹¹³ em hexâmetros e da comédia falaremos depois¹¹⁴. Falemos agora¹¹⁵ da tragédia, tomando¹¹⁶ dela a definição de sua essência que deriva do que foi dito.

¹¹³ A rigor, o texto grego menciona não a *mímese* (*mímesis*), mas a (*arte*) *mimética* ((*technê*) *mimêtikê*). A tradução ao pé da letra, entretanto, resultaria um tanto carregada: *A respeito da arte mimética em hexâmetros...* Optou-se por deixar a tradução mais leve, sem o risco, a nosso ver, de fazê-la leviana. Analisando os outros trechos da *Poética* em que *mimêtikos* ocorre (1451 a 30, 1452 b 33, 1459 a 17), a substituição dele por *mímêsis* não parece adequada principalmente em 51 a 30, mas também em 59 a 17. Em 52 b 33, ao contrário, a substituição até parece necessária. De modo geral, talvez seja inútil procurar na seleção e uso do termo *mimêtikos*, em vez de *mímêsis*, a expressão de alguma diferença filosófica importante dentro do contexto da *Poética*. De qualquer forma, no trecho em questão, seja qual for a tradução adotada, não há dificuldade em entender que a expressão se refere à epopéia.

¹¹⁴ Fala-se da epopéia (isto é, da mímese em hexâmetros) principalmente nos capítulos 23 e 24. Da comédia, imagina-se que ela seria abordada em um suposto segundo livro – perdido – da *Poética*. De fato, no manuscrito B (Riccardianus 46, do século XIV), segundo a nota crítica de Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 49), após as últimas palavras do texto, seguem-se ainda *peri de* e alguns sinais de leitura difícil, das quais se pode propor como reconstrução *iambôn kai kômôidias* (a tradução seria: ‘a respeito dos iampos e da comédia’). Kassel cita ainda o fato de que Eustrátio, em seu comentário à *Ética Nicomaquéia*, fazendo referência ao *Margites*, mencione um primeiro livro da *Poética* (*en tõi prôtôi peri poiêtikês*), o que faz supor que ele pensasse (ou soubesse) haver dois livros.. Há ainda menção a dois livros da *Poética* no *Index librorum Aristotelis*, de Diógenes Laércio (5, 24, (83)). Paul Moraux, comentando a lista de Diógenes Laércio (MORAUX, 1951 p. 102), dá como certo o fato de que a *Poética* contasse com dois livros. Por fim, um dos manuscritos latinos da *Poética* traz como inscrição *primus aristotilis de arte poetica liber explicit*.

¹¹⁵ No grego, há a partícula *de*, que foi considerada como um contraponto ao *men oun*, da frase anterior. Segundo Smyth ([1984], p. 655, § 2901, c), no par *men oun* as partículas podem conservar cada uma suas próprias características, sendo que, nesse caso, elas indicam “a transição para um novo assunto. Assim, *men* aponta para uma antítese que se segue e é indicada por *de*, *alla*, *mentoi*, enquanto o *oun* (inferencial) faz a conexão com o que precede”. Esse uso é corrente na *Poética*: o par *men oun* ocorre 38 vezes e em 31 delas ele é seguido por um *de* antitético. Para uma análise mais detalhada, mas essencialmente a mesma, veja-se a nota 1 do capítulo 14.

¹¹⁶ Os manuscritos têm, todos, o participio *apolabontes*, que foi corrigido para *analabontes* por Bernays. A correção teria o propósito de evidenciar que a definição seria apenas uma síntese recapitulativa dos pontos abordados nos capítulos anteriores, especialmente os capítulos 1, 2 e 3. Se não levarmos em conta o caso da catarse, isso de fato ocorre (vejam-se as notas 6 e 9), mas não sob a forma de uma síntese recapitulativa. A definição retoma, sim, os elementos que foram abordados nos capítulos iniciais, mas os coloca sob nova perspectiva, como é o caso especialmente do objeto de imitação: no capítulo 2, o objeto de imitação era o agente, a pessoa que age (*prattontas* – 1448 a 1). Na definição que está para ser apresentada, o objeto de imitação não será mais a pessoa que age, mas a própria ação. Essa diferença não se explicaria por uma suposta equivalência entre os termos, visto que a ênfase na ação, e não nos agentes, é defendida pelo próprio Aristóteles em vários pontos do tratado (especialmente 1450 a 15 et seq.). Pode-se mesmo falar de uma protagonização da ação em detrimento dos agentes, protagonização essa que levará à primazia do enredo (*muthos*) sobre o caráter (*êthos*). Esse movimento não é gratuito nem sem conseqüências. Dupont-Roc e Lallot, analisando (e rejeitando) a correção proposta por Bernays, sugerem que o valor do prefixo *apo-* em *apolabontes* indique

“menos a simples ‘retomada’ recapitulativa dos elementos da definição – este, ao contrário, é o sentido de *ana-* – que o ‘apartar’, a posição da definição como um enunciado destacado, que poderá, por sua vez, ser retomado e analisado em detalhe na seqüência do texto” (ARISTÓTELES, 1980, p. 186), (tradução nossa).

Dessa forma, eles traduzem: “tratemos agora da tragédia, após haver isolado a definição de sua essência tal qual ela resulta disto que nós dissemos” (idem, p. 53). A tradução é sugestiva. Entretanto, a decisão de verter o

A tragédia é a mímese de uma ação em que a virtude está implicada¹¹⁷, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções¹¹⁸.

particípio aoristo por uma subordinada temporal que indica anterioridade em relação à oração do verbo principal traz ao texto uma precisão que talvez excessiva em relação ao original. O particípio aoristo não necessariamente indica ação anterior à ação do verbo principal: ela é “às vezes coincidente ou próxima, quando ela define, ou é idêntica, à do verbo principal, e a ação subordinada é apenas uma modificação da ação principal” (SMYTH, [1984], p. 420, § 1872 c) (tradução nossa).

¹¹⁷ A tradução de *spoudaias*, termo que seria vertido simplesmente por ‘virtuosa’, ou ‘nobre’ (ver mais abaixo), por ‘que implica virtude’ certamente é excessiva, mas, a nosso ver, o sintagma *mimêsis praxeôs spoudaias* pode e deve ser lido em chave ética. Quando Aristóteles diz *mimêsis praxeôs* ele não se refere ao fato de que na tragédia os atores se apresentam agindo diante do público (o que está contemplado logo adiante no texto e constitui o modo da mímese trágica). Aqui se trata do objeto da mímese e a ação em questão não é uma ação qualquer, mas uma ação moralmente relevante. Quanto ao termo *spoudaias*, deve-se notar que, nas *Categorias*, mas precisamente em 10 a 26 – b 11, Aristóteles diz que algumas qualificações (por exemplo, ‘pálido’, ‘justo’) recebem seu nome paronimicamente da qualidade à qual se ligam (no caso, ‘palidez’ e ‘justiça’, respectivamente), ao passo que outras qualificações, como por exemplo, ‘virtuoso’ (*spoudaios*) recebem seu nome não da qualidade à que se ligam (no caso, ‘virtude’, que em grego se diz *aretê*): *hoion apo tês aretês ho spoudaios: tõi gar aretên ekhein spoudaios legetai, all’ou parónumôs apo tês aretês* (“por exemplo, a partir da virtude [se denomina] o virtuoso: pois por ter virtude ele é dito virtuoso, mas não paronimicamente a partir da virtude” – 10 b 7-9; em português a frase perde sentido, já que ‘virtuoso’ tem a mesma raiz que ‘virtude’). Ora, *spoudaias* pode ser traduzido de diversas maneiras, e as traduções o vertem às vezes por ‘sério’ (Butcher, Else, Haliwell, Bywater, Gallavotti), às vezes por ‘nobre’ (Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien), às vezes por ‘de caráter elevado’ (Hardy, Eudoro) e Bruna, por ‘grave’. Todas as traduções esvaziam o termo de suas ressonâncias éticas mais importantes. Traduzi-lo por ‘ação virtuosa’ seria legítimo tendo-se em vista a observação das *Categorias*, mas tal tradução poderia levar a crer que se trata de uma ação que perfaz o meio termo aristotélico, regra da virtude. Ora, as ações trágicas estão longe de serem virtuosas nesse sentido (ainda que o meio termo seja, via de regra, o alvo da ação trágica). Trazer à cena a mímese de uma ação que fosse o exemplo do meio termo seria fazer da tragédia uma fábula rasamente didática. Optou-se então pela perífrase adotada.

¹¹⁸ A definição de tragédia retoma, com modificações maiores ou menores (vejam-se as notas 4 e 9), os itens abordados nos capítulos 1, 2 e 3 e que servem de critérios de diferenciação entre as artes miméticas (cf. 1447 a 16: *diapherousi de allêlôn trisin*). Os meios (capítulo 1) em que se faz a mímese trágica são a palavra, o ritmo e a harmonia, apresentados pela fórmula sintética ‘linguagem ornamentada’, que também os hierarquiza: o principal é a palavra, a linguagem, secundada pelos ornamentos do ritmo e da harmonia; o objeto da mímese (capítulo 2) é a ação, qualificada como virtuosa, completa e de certa extensão; o modo da mímese (capítulo 3) é a apresentação direta dos fatos, e não sua narração. A catarse, entretanto, surge *ex abrupto*, acompanhada de maneira igualmente não anunciada pelo temor e pela piedade. Deixando de lado a controversa questão de seu significado, qual seria, enfim, deve-se observar que, ainda que a forma como ela é introduzida no texto seja enigmática, quando mais se contrastada com a maneira ordenada com que os itens dos capítulos 1, 2 e 3 são apresentados e retomados, não se pode deixar de notar que a definição de tragédia, ao lado de seus elementos de diferenciação, faz constar também sua finalidade, seu *telos*. Isso não é surpreendente. *Física* II, 9 fornece argumentos para que a definição contenha o *telos* do objeto que está sendo definido. A respeito da catarse, ainda, deve-se notar que o livro VIII da *Política* aborda a questão da catarse musical, e diz que tratará do assunto mais pormenorizadamente na *Poética* (*Política*, 1341 b 38). Como o assunto é ausente na *Poética* tal como ela chegou até nós, supõe-se que ele faria parte do suposto segundo livro. Isso constitui mais um argumento em favor de que a *Poética* originalmente seria composta de dois livros (ver nota 2). A respeito da catarse, veja-se a Introdução.

Por ‘linguagem ornamentada’ quero dizer aquela que tem ritmo, harmonia e canto¹¹⁹; por ‘espécies diversamente distribuídas’ quero dizer que algumas partes são levadas a termo somente por meio dos diversos metros, e outras, por sua vez, por meio do canto^{120, 121}.

Uma vez que são personagens agindo que realizam a mímese, primeiro¹²² uma parte da tragédia será necessariamente o arranjo do espetáculo; em seguida, o canto e a elocução, pois é com esses meios que os personagens realizam a mímese. Por ‘elocução’ entendo o arranjo das palavras nos esquemas métricos; por ‘canto’ entendo aquilo cujo efeito é todo evidente¹²³.

Uma vez que a mímese é mímese de uma ação, e essa é realizada por personagens que agem, os quais necessariamente são qualificados segundo o

¹¹⁹ A presença de *harmonian kai melos* (‘harmonia e melodia’, expressão que a tradução escolhida – ‘harmonia e canto’ – mascara) juntos é algo que intriga os comentadores, uma vez que, ao contrário da conceituação moderna, em que harmonia e melodia designam campos diferentes da música, na antiguidade os termos eram quase sinônimos. Vettori, em uma excisão que as edições fazem constar, sugeriu que se retirasse do texto original a melodia (*melos*), o que Halliwell aceita em sua tradução (ARISTÓTELES, 1987, p. 37). Lallot, Hardy e Gernez traduzem por “melodia e canto”, sendo que Dupont-Roc Lallot fazem notar a redundância e a explica supondo que Aristóteles, pela presença desse termo, prepara a introdução da melopéia (*melopoia*, em grego, com a mesma raiz de *melos*) como uma das partes da tragédia (ARISTÓTELES, 1980, p. 193-194). É de se perguntar por que Aristóteles, se era seu intento preparar o campo para a melopéia, não poderia simplesmente suprimir ‘harmonia’ da tríade ‘ritmo, harmonia e melodia’ e deixar só ‘ritmo e melodia’, ainda mais porque, em 1447 b 24, ao falar do ditirambo, do nómo, da tragédia e da comédia, ele usa ritmo e melodia (*melos*) juntos, sem mencionar a harmonia. Rostagni apresenta outra solução. Segundo ele, “a(rmonia/n kai\ me\loj são a mesma coisa, mas considerada primeiro abstratamente depois concretamente” (ARISTÓTELES, 1945, p. 33) (tradução nossa). A solução nos parece um tanto arbitrária. Quanto a essa redundância, não se pode esquecer de confrontá-la com o trecho em 1447 b 24, onde são o ritmo e o metro que aparecem como par pleonástico (ainda mais porque em 1448 b 21 é o próprio texto que afirma que o metro é uma parte do ritmo). A chave para a compreensão desses pequenos desajustes textuais parece estar em uma observação de Dupont-Roc e Lallot: o principal meio de mímese, em se tratando da tragédia, da comédia e da epopéia, é a palavra (*logos*). Ritmo e canto fazem o papel de ornamentos (o termo grego é mais sugestivo e preciso: *temperos*). Nesse sentido, são secundários e o texto pode utilizá-los de forma não tão precisa.

¹²⁰ Uma observação semelhante já havia sido feita em 1447 b 28.

¹²¹ O texto é cuidadoso em explicitar o que se quer dizer por ‘linguagem ornamentada’, uma vez que o termo não havia surgido exatamente assim nos capítulos iniciais. Entretanto, o ‘espécies diversamente distribuídas’ já havia sido abordado em 1447 b 28, ainda que de forma ligeiramente diferente. Quanto à ação ‘completa e de certa extensão’, cuja qualificação também está ausente do trecho inicial do tratado, o assunto será objeto dos capítulos 7 e 8. A catarse, por sua vez, não será abordada, a não ser no hipotético segundo livro. Se existe uma causa para esse tratamento heterogêneo de elementos que, na economia do tratado, são similares (afinal, todos são partes da definição e teriam sido introduzidos, à parte a catarse, como elementos de diferenciação entre as artes miméticas) ela pode estar na análise de um suposto método aristotélico de apresentação do seu objeto de estudo. O tema pode ser fértil, mas foge dos limites do que aqui se pretende.

¹²² Esse ‘primeiro’ não se deve a nenhuma prevalência hierárquica ou temporal. Trata-se apenas daquilo que é evidente.

¹²³ A frase é um tanto enigmática, mas, dentro do contexto, só pode significar que Aristóteles se exime da obrigação de definir o que seja canto.

caráter e o pensamento¹²⁴ (pois por meio deles qualificamos também as ações – por natureza duas são as causas das ações: pensamento e caráter – e segundo as ações todos são bem sucedidos ou mal sucedidos)¹²⁵, e enredo é a mímese da ação (pois a isto, o arranjo das ações, denomino enredo), ao passo que caráter denomino aquilo segundo o que atribuímos certas qualificações àqueles que agem¹²⁶, e pensamento, tudo quanto dizem os personagens para demonstrar algo ou também enunciar uma máxima, é necessário então serem seis as partes da tragédia, segundo as quais ela é qualificada¹²⁷. Essas são o enredo, os caracteres, a

¹²⁴O binômio caráter/pensamento parece indicar mais um vínculo entre a *Poética* e a ética aristotélica. Aristóteles, ao abordar as virtudes, na *Ética Nicomaquéia*, divide-as em virtudes éticas (*êthikê aretê*) – coragem, liberalidade, etc... – e virtudes intelectuais ou dianoéticas (*dianoethikê aretê*) – temperança, sabedoria, etc..., divisão em que se baseia também o binômio caráter/pensamento. Mas se na ética é uma virtude intelectual, a temperança, que opera sobre as virtudes éticas, na *Poética* a equação é um tanto diferente, como notou Blundell (1992): a temperança, na tragédia, não ocupa o primeiro plano e dá lugar às virtudes éticas. Não é à toa que o caráter é, na tragédia, uma parte mais importante que o pensamento.

¹²⁵ Alguns tradutores suprimem a frase “por natureza duas são as causas das ações: pensamento e caráter” (Else e Halliwell, por exemplo) talvez por considerá-la uma glosa posterior. Dupont-Roc e Lallot, que não a suprimem, comentam que ela pode ser tomada como uma “explicação incidente” (ARISTÓTELES, 1980, p. 195-196). O que poucos notam, entretanto, é o caráter um tanto circular raciocínio que se fecha com a primeira frase do parêntese. Senão, vejamos:

- a. a mímese é mímese de uma ação
- b. se há a ação, há o agente
- c. o agente será tal ou tal de acordo com o caráter e o pensamento POIS
- d. as ações também são tais ou tais de acordo com o caráter e o pensamento

Talvez esse ‘lapso’ não se deva a uma desatenção dos comentadores, mas a um certo entendimento da relação entre ação e agente dentro da ética aristotélica. O assunto é controverso. Dupont-Roc e Lallot, por exemplo, longe de considerarem que haja uma certa circularidade no raciocínio, sustentam que, no domínio da *Poética*, há uma inversão de prioridade entre agente e ação em relação ao domínio da ética. Eles tomam o ‘pois’ da frase c como um ‘pois’ explicativo forte, após terem comentado que “do ponto de vista da ética...uma ação humana não pode receber qualificação moral senão em relação às disposições éticas do sujeito que a realiza” (ARISTÓTELES, 1980, p. 196). Para afirmarem isso, tomam como prova o trecho que se inicia em 1105 a 30 do livro II da *Ética Nicomaquéia*. Nesse trecho Aristóteles estabelece as diferenças entre a virtude técnica e a virtude ética. Na técnica, argumenta ele, a virtude está inteira no resultado da ação: se o resultado é bom, a ação foi boa. Na ética, por sua vez, não basta o resultado ser bom: ele deve ser atingido por alguém que sabia o que estava fazendo, que o fez tendo escolhido o fim desejado e que agiu de maneira segura e firme. De maneira alguma o texto sustenta que a ação é justa somente se foi praticada por um homem justo, ou corajosa somente se praticada por um homem corajoso. Se fosse assim, ao homem corajoso, por exemplo, não caberia outra ação senão a ação corajosa. Tanto a covardia como a temeridade estariam interdidas a ele, o que enfim suprimiria nele o conflito ético e, paradoxalmente, a própria virtude. Feitas essas considerações, não têm razão Dupont-Roc e Lallot quando defendem, entre *Poética* e ética aristotélica, uma inversão de prioridades nos papéis do agente e da ação (para uma análise mais pormenorizada do tema, veja-se a Introdução).

¹²⁶ A definição de ‘caráter’ na *Poética* (*ta de êthê (legô) kath’ho poiou tinas einai phamen tous prattontas* – 1450 a 5) deve ser confrontada com a definição de ‘qualidade’ nas *Categorias*: *poiôtêta de legô kath’hên poiou tines legontai* (8 b 25). Ou seja, no vocabulário aristotélico, ‘justiça’ é uma qualidade, ao passo que ‘justo’ é uma qualificação. Isso fundamenta a escolha de verter *poiou tinas* por ‘certas qualificações’. Essa norma foi observada quando possível.

¹²⁷ É controverso o arranjo sintático do trecho que se inicia com “Uma vez que a mímese é mímese de uma ação...”. A dificuldade se deve à determinação de qual seria a oração principal cuja subordinada se inicia com

‘uma vez que’. O fato é abordado por Dupont-Roc e Lallot no seu comentário à passagem (ARISTÓTELES, 1980, p. 197-198, nota 8). Três são as orações que poderiam fazer o papel de oração principal: “por natureza duas são as causas das ações: pensamento e caráter” (solução adotada por Hardy, Gernez, Bruna e Eudoro), “o enredo é a mímese da ação” (solução adotada por Dupont-Roc e Lallot, seguindo sugestão de Rostagni, e por Halliwell) e “é necessário então serem seis as partes da tragédia” (solução adotada por Else, Kassel, Lucas). Há ainda a solução de Gallavotti, que Dupont-Roc e Lallot não chegam a considerar: a frase principal seria “os quais necessariamente são qualificados segundo o caráter e o pensamento”. Dupont-Roc e Lallot rejeitam a solução de Hardy, que, segundo eles, equivaleria a atribuir a Aristóteles uma petição de princípio. Por outro lado, consideram válida a solução de Else, Kassel e Lucas, ainda que prefiram a proposta de Rostagni. Eles não negam, entretanto, que qualquer das duas pode ser alvo de objeções. Se se adota “o enredo é a mímese da ação” como frase principal não se pode deixar de notar uma certa circularidade entre prótase e apódose: “uma vez que a mímese é a mímese de uma ação ... o enredo é a mímese da ação”. A essa objeção eles respondem que a distância entre prótase e apódose, com várias orações intercaladas, levou Aristóteles a

sublinhar, com uma repetição, que a existência da história (enredo) como parte da tragédia se deduz da primeira causal somente; por outro lado, a repetição coloca em evidência, o que não é sem importância, que a história (enredo) se define nos mesmos termos que a tragédia: “representação de ação” – não haverá surpresa então em notar em seguida que a história (enredo) é a parte ‘mais importante’ (50 a 15) e ‘como que a alma da tragédia’ (50 a 38). (idem, ibidem).

Se se adota “é necessário então serem seis as partes da tragédia” como oração principal, nota-se

que o conteúdo dessa principal – a necessidade de seis partes da tragédia – excede o que implicam logicamente as causais que a preparam, a saber, a possibilidade de deduzir três partes correspondentes aos objetos de representação: história (enredo), caráter e pensamento. Ainda que essa objeção não seja talvez dirimente (Aristóteles poderia eventualmente ter empilhado dedução lógica e recapitulação) ela nos faz preferir a solução de Rostagni. (idem, ib.).

Analisando o próprio texto, deve-se observar que esse parágrafo e o precedente fazem a passagem, dentro do capítulo 6 da *Poética*, dos elementos pelos quais diferem as diversas artes miméticas, elementos anunciados já nas primeiras linhas do tratado e desenvolvidos nos capítulos 1, 2 e 3 – os meios de imitação, a coisa imitada e o modo de imitação – para as seis partes da tragédia enunciadas sob forma de conclusão/recapitulação, ao fim dos parágrafos em questão. Essa passagem tem o caráter de uma dedução, sendo esses dois parágrafos são iniciados justamente da mesma forma, com a conjunção explicativa *επειδὴ* de/ (‘uma vez que’). Examinando o primeiro parágrafo mais atentamente, podemos dividi-lo em uma prótase (“uma vez que são pessoas agindo que realizam a mímese”), sua apódose (“uma parte da tragédia será necessariamente o arranjo do espetáculo”) seguida de um acréscimo (“depois o canto e a elocução”) que não se deixa apreender pela mesma necessidade apodíctica com que se estabelece o arranjo do espetáculo como parte da tragédia. Que o canto e a elocução não decorrem necessariamente do fato de que são pessoas agindo que realizam a mímese, a exemplo do espetáculo, demonstra o caso da dança: nessa, há pessoas agindo, mas não há nem canto nem elocução (visto que a dança se utiliza apenas do ritmo; cf. 1447 a 26-28). Esse fato justifica a conjunção com que se articulam os membros da frase (πρῶτον μὲν...εἶτα, como se se tratasse de uma enumeração – cf. *Le Grand Bailly, dictionnaire grec-français*, verbete εἶτα) e a necessidade da explicativa: ‘pois é com esses meios que os personagens’. Em seguida, o texto esclarece o que se entende por elocução e por canto. Esquemáticamente, teríamos:

Prótase:	ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν,
Apódose:	πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦρον τραγωδίας ὁ τῆς ὕψεως κόσμος·
Acréscimo:	εἶτα μελοποιία καὶ λέξεις,
Explicativa do acréscimo:	ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν.
Definições:	λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὅτι τὴν δύνανται φανεράν ἔχει πάσαν.

Ora, o segundo parágrafo tem estrutura semelhante exceto pelo fato de que as prótases são duas e as três partes da tragédia que são introduzidas se deixam deduzir dos elementos que as precedem. Vejamos:

elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto. Duas são as partes que servem como meio para a mimese, uma é o modo e três são os objetos de mimese. Além dessas não há nenhuma outra. Dessas partes, todos, como se diz, fizeram uso, pois todas as tragédias têm igualmente espetáculo, caracteres, enredo, elocução, canto e pensamento¹²⁸.

O mais importante¹²⁹ entre essas partes é o arranjo das ações, pois a tragédia é mimese não de homens, mas de uma ação e da vida, e a felicidade¹³⁰ e a

Prótase 1:	ἐπει δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις
Prótase 2:	πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων
Introdução do caráter e do pensamento:	οὐδὲ ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν
Explicação do que vem a ser enredo:	ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις
Definições:	λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην
Apódose:	ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ.

A introdução do enredo (ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις) não necessariamente tem que ser entendida como apódose da prótase 1. Observe-se que ἦθος e διάνοια já estão dados no texto, ligados às pessoas que agem, mas o enredo, não: ele, de certa forma, deve ser ‘forçado’ a entrar no texto, e é essa a função da frase que o introduz. Tanto que ela é seguida imediatamente de uma explicativa. Algo que se poderia objetar contra essa reconstrução seria a articulação dos pares μ ν... δ. Eles poderiam sugerir uma ligação entre as frase diferente da que consta na tradução. Ora, se os pares μ ν... δ articulassem as frases ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις / τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας e διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην, haveria a necessidade de se corrigir διάνοιαν para διάνοια (que é a versão do manuscrito B), o que efetivamente fazem os editores que adotam ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις como apódose. Se não, deve-se inferir que o μ ν da frase ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις na verdade contamina a sua explicativa λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. É a tese que defendemos.

¹²⁸ Esse período final (‘Dessas partes ... canto e pensamento’) só tem lógica se for emendado. A versão dos manuscritos não tem sentido (a respeito dessas dificuldades, veja-se o comentário de Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p.101)).

¹²⁹ O texto, após ter inferido da definição as partes da tragédia, passa a hierarquizá-las, dando especial atenção ao enredo (*muthos*). Ele será tratado, por hora, dando-se destaque para sua relação com o caráter (*ethos*), até 1450 a 39, que resume sua importância qualificando-o como o ‘princípio e como que a alma da tragédia’. A relação entre enredo e caráter, por sua vez, parece encontrar sua fórmula definitiva em 1450 b 3-4: “a tragédia é mimese de uma ação e é sobretudo por causa da ação que ela é mimese dos agentes”. O *ethos* ainda será objeto de uma outra abordagem nesse capítulo, em 1450 b 8 – 12.

¹³⁰ “Felicidade” é a tradução usual de *eudaimonia*. *Eudaimonia*, entretanto, tem pouco para Aristóteles de um estado de espírito ou de uma sensação de euforia. A *eudaimonia* é o fim último (o *telos*) da vida ética, é aquele bem que todos desejam por ele mesmo, sendo tudo o mais desejado em virtude dele. Conforme nota Hardy, “a idéia de que a felicidade é uma atividade ... é familiar a Aristóteles. Cfr. *Física*, 197 b 4 h(de) eu)daimoni/a pra/cij tij: eu)praci/a ga/r; e *Política* 1325 a 32, *Ética Nicomaquéia*, 1098 a 16, b 21” (ARISTÓTELES, 1995b, p. 38). A respeito da *eudaimonia* e sua importância para a ética, veja-se especialmente o capítulo 1 da *Ética Nicomaquéia*.

infelicidade¹³¹ encontram-se no agir, e a finalidade da vida¹³² é uma certa atividade¹³³, não uma qualidade. Segundo o caráter os homens possuem determinadas qualidades, mas é segundo suas ações que eles são felizes ou o contrário. Então, os personagens não realizam ações com o intuito de mimetizar um caráter, mas adquirem¹³⁴ o caráter ao mesmo tempo que e graças às ações. De

¹³¹ A tradução não adota a emenda proposta por Vahlen, que alguns editores aceitam (Hardy, por exemplo (ARISTÓTELES, 1995b. p. 38)). Qualquer que seja a versão que se adote, o entendimento da passagem deve fundamentar-se na relação que a ética aristotélica estabelece entre ação, caráter, felicidade (ou infelicidade) e finalidade da vida (ver notas 12 e 18)

¹³² O adjunto ‘da vida’ não se encontra no original. Deixa-se facilmente deduzir, entretanto, se tivermos em mente o conceito de *eudaimonia* (ver notas 18 e 21). Rostagni também emenda a frase dasse maneira (ARISTÓTELES, 1945, p. 37).

¹³³ Que a finalidade da vida seja uma certa atividade é algo que se explica também recorrendo-se ao conceito de *eudaimonia* (ver nota 18).

¹³⁴ ‘Adquirem’ não é a tradução mais adequada para o verbo grego *sumperilambanô*. Essa nota pretende suprir a deficiência da tradução e tecer um comentário a respeito da relação entre ação/enredo/*muthos* e caráter. Para que se possa apreender a especificidade do verbo usado, note-se, de início, que há um manuscrito que não traz *sumperilambanousi*, mas uma variante, *sumparalambanousin*. Butcher, na sua edição do texto, adota essa variante e a traduz coerentemente com sua escolha: “character comes in as subsidiary to the actions” (ARISTÓTELES, s.d., p. 27). O mesmo verbo aparece no seguinte trecho da *Retórica*, no qual Aristóteles analisa os gêneros de discurso:

τέλος δ' ἐκάστοις τούτων ἕτερόν ἐστι, καὶ τρισὶν οὖσι τρία, τῷ μὲν συμβουλευόντι τὸ συμφέρον καὶ βλαβερόν· ὁ μὲν γὰρ προτρέπων ὡς βέλτιον συμβουλεύει, ὁ δ' ἀποτρέπων ὡς χείρονος ἀποτρέπει, τὰ δ' ἄλλα πρὸς τοῦτο συμπαραλαμβάνει, ἢ δίκαιον ἢ ἄδικον, ἢ καλὸν ἢ αἰσχρόν· τοῖς δ' δικάζομένοις τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον, τὰ δ' ἄλλα καὶ οὗτοι συμπαραλαμβάνουσι πρὸς ταῦτα. (1358 b 20-27)

Cada um destes gêneros tem um fim diferente e, como são três os gêneros, três são também os fins. Para o que delibera, o fim é o conveniente ou o prejudicial; pois o que aconselha recomenda-o como o melhor, o que desaconselha dissuade-o como o pior, e todo o resto – como o justo ou o injusto, o belo ou o feio – o acrescenta como complemento. Para os que falam em tribunal, o fim é o justo e o injusto, e o resto também estes o acrescentam como acessório. (ARISTÓTELES, 1998c, p. 56)

O verbo *sumparalambanô* tem nesse trecho a função de marcar algo acessório. Ou subsidiário, como Butcher traduziu. Mas o caráter, como parte da tragédia, frente ao enredo, não parecer ter um caráter acessório. Tanto que a ele é dado o segundo lugar em importância frente aos outros elementos. Também é significativa em relação a esse assunto a ênfase com que o texto trata o tema. Boa parte do trecho central do capítulo 6 é dedicada a escrutinar a relação entre enredo e caráter como partes da tragédia e estabelecer a primazia do primeiro. Esse parece ser um ponto delicado no texto, e com razão: como defender a supremacia da ação (que, na economia da tragédia, se faz representar pelo enredo) sobre o agente (que é quem tem o caráter; note-se que tanto no capítulo 6, em 1449 b 37-38, como no capítulo 2, em 1448 a 1-2, o caráter é sempre referido ao agente, e não à ação) se um implica necessariamente o outro? No corpus aristotélico há outras três ocorrências do verbo *sumperilambanô*. Em duas delas ele é usado para descrever ações físicas (*História dos Animais*, 549 a 32 et seq. e *Meteorológica*, 358 a 32 et seq.) e em outra, para descrever uma relação lógica (*Tópicos*, 142 a 29 et seq.). As descrições físicas nos ajudam a entender o prefixo *sun-* como tendo um valor temporal, ao passo que o prefixo *peri-* tem o mesmo valor que no verbo *perilambanô*: em volta de, como um todo. Por sua vez, a passagem nos *Tópicos* parece descrever uma relação semelhante à que existe entre o agente e a ação. Discorrendo a respeito dos opostos, o texto diz:

forma que as ações e o enredo são a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o mais importante¹³⁵.

Além disso, sem ação não se faria uma tragédia, mas sem caráter¹³⁶, sim. De fato¹³⁷, as tragédias da maioria dos autores recentes são desprovidas de caráter, e em geral muitos poetas são assim, como, por exemplo, entre os pintores, Zêuxis frente a Polignoto: pois Polignoto é um bom pintor do caráter, enquanto as pinturas de Zêuxis não têm caráter algum.

Além disso, se alguém colocar em seqüência falas de caráter ético, ainda que bem realizadas quanto à elocução e ao pensamento, não levará a tragédia a realizar

ὅστ' ἀδύνατον ἄνευ θατέρου θάτερον γνωρίζειν· διόπερ ἀναγκαῖον ἐν τῷ τοῦ ἐτέρου λόγῳ συμπεριελῆφθαι καὶ θάτερον. (142 a 29-31)

“de forma que é impossível conhecer um sem o outro: por isso, é necessário na definição de um estar compreendido ao mesmo tempo o outro” (tradução nossa)

A relação entre o agente e a ação dentro da tragédia parece ter o mesmo grau de implicação recíproca. Por que, então, a ênfase na ação? Há duas prováveis explicações para isso. Uma tem os olhos voltados para a tragédia, outra, para a ética. Em primeiro lugar, o *ergon* da tragédia se faz pela mímese de casos que suscitem temor e piedade. As duas emoções, conforme definidas na *Retórica*, podem estar ligadas a uma reversão de fortuna (a respeito do temor, veja-se a nota 13 do capítulo 9). Essa reversão se dá na *ação trágica*, e não no *caráter* dos personagens. Em segundo lugar, há na ética aristotélica uma clara prevalência das ações sobre o caráter. São as ações que moldam o caráter, que, por sua vez, motiva as ações. Mas cabe às ações o papel flexível nessa relação, são elas que estão sempre abertas aos contrários. E é justamente essa flexibilidade das ações que permite a elas estar a serviço do *ergon* da tragédia.

¹³⁵ A frase final do parágrafo e a inicial têm o mesmo teor ao afirmarem a primazia do enredo frente às outras partes da tragédia (ainda que só se mencione, entre as outras partes, o caráter; tudo se passa como se o caráter fosse o único candidato com reais possibilidades de rivalizar com o enredo). Na frase final, porém, diferentemente da inicial, a supremacia das ações e do enredo é justificada por serem eles a finalidade da tragédia. O conceito de finalidade, por sua vez, foi introduzido por meio da *eudaimonia* (felicidade), que é a finalidade da vida. Estaríamos tentados, como leitores, a considerar o fato de que i. a finalidade da vida é uma ação como a justificativa para o fato de que ii. a finalidade da tragédia é o enredo (que é o arranjo das *ações*). Isso é verdade (ainda que se considerem as opiniões de Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 102)), mas deve-se notar, entretanto, que a tragédia, para cumprir sua finalidade, não pode se limitar à mímese da *eudaimonia*, ela deve apresentar também a mudança de fortuna, de preferência da boa para a má fortuna (capítulo 13), em eventos que se dêem contra as expectativas, ainda que em decorrência uns dos outros (capítulo 9, 1452 a 3-4). Esse complemento necessário delimita o escopo da arte poética que não se deixa apreender recorrendo-se apenas aos conceitos da ética. Se ela é uma técnica (*tekhnê*), esse é o escopo próprio de suas habilidades.

¹³⁶ Para que o texto não entre em conflito consigo mesmo, não se pode dar um sentido extremado à expressão ‘sem caráter’. De fato, o capítulo 2 (1448 a 1-2) é explícito ao afirmar que o agente necessariamente tem determinado caráter ao agir. A expressão deve ser atenuada. A tragédia ‘sem caráter’ talvez ‘deficiente em caráter’, como sugere Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 103), o que talvez signifique (mas Lucas não especifica) que o caráter dos personagens não respeita os preceitos enunciados no capítulo 15.

¹³⁷ A conjunção *gar*, que está no original, pode ser tanto uma conjunção causal quanto um advérbio de confirmação (SMYTH, [1984], p. 637, § 2803). A relação que se estabelece entre as frases faz optar pelo advérbio. Traduzem dessa forma Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gallavotti e Magnien. Omitem-na, o que também é uma opção válida, Butcher, Bywater, Bruna e Eudoro. Halliwell opta pelo valor causal e a traduz por ‘for’, o que, a nosso ver, é equivocado: um fato acidental, as tragédias dos autores recentes serem desprovidas de caráter, não pode sustentar uma afirmação de caráter geral.

o que é sua função. Muito melhor sucedida será a tragédia que faça um uso inferior dessas partes, mas que tenha enredo e arranjo das ações. Além do mais, os principais elementos pelos quais a tragédia move os ânimos são partes do enredo: as peripécias e os reconhecimentos.

Além disso, ainda¹³⁸, dá testemunho da primazia do enredo o fato de que os que empreendem poetas¹³⁹ são capazes primeiro de exatidão quanto à elocução e aos caracteres que de arranjar as ações, como por exemplo também é o caso de quase todos os primeiros poetas.

O enredo é, então, o princípio e como que a alma da tragédia, enquanto os caracteres vêm em segundo lugar. Algo semelhante, com efeito, se passa na pintura: pois se alguém aplicasse as mais belas tintas sem ordem não agradaria tanto quanto se desenhasse uma imagem de contornos nítidos¹⁴⁰. A tragédia é mímese de uma ação e é sobretudo por causa da ação que ela é mímese dos agentes.

Em terceiro lugar vem o pensamento. Este é a capacidade de dizer o que é pertinente e adequado, o que, nos discursos, é tarefa da política e da retórica. De

¹³⁸ Há no original um *kai* que pode ser entendido de três maneiras: ou bem ele reforça o *eti* do início do parágrafo, ou ele acompanha o *semêion*, ou ele forma com o *kai* de de 1450 a 7 um par correspondente *kai...kai* (DENNISTON, 1954, p. 323) que relaciona os poetas que ‘empreendem poetas’ aos ‘primeiros poetas’ do final do parágrafo. A posição semelhante do *kai*, antes dos respectivos sujeitos das frases, reforça essa suposição. Na primeira hipótese, a escolhida para a tradução, pode-se objetar que a posição do *kai*, depois do *hoti* que inicia a subordinada, não é a mais adequada. A segunda hipótese (da qual resultaria a tradução: ‘Além disso, dá também testemunho...’) traz consigo, além da objeção quanto à posição da partícula, o inconveniente de transformar os outros argumentos relativos à primazia do enredo também em *semêion*, o que é discutível. A terceira hipótese teria por resultado uma correspondência entre poetas aparentemente tão díspares quanto os que ‘empreendem poetas’ e os primeiros poetas. Mas pode ser que a disparidade entre eles seja na verdade só aparente. No que concerne ao enredo, ambos estão em posição de não dominá-lo completamente, ainda que, na evolução do gênero, Aristóteles só faça referência explícita à introdução do *muthos* quanto à comédia (1449 b 5 et seq.). Mas não há por que não admitir como razoável que o mesmo tenha se dado em relação à tragédia. Dupont-Roc e Lallot, no seu comentário ao parágrafo (ARISTÓTELES, 1980, p. 206 – nota 13), chamam a atenção para esse fato. Poder-se-ia propor a seguinte tradução que realçasse o paralelismo entre os dois grupos: “Além disso, dá testemunho da primazia do enredo o fato de que não só os que empreendem poetas são capazes primeiro de exatidão quanto à elocução e ao caráter que de arranjar as ações, como também, por exemplo, o mesmo se passa com quase todos os primeiros poetas”. A tradução, entretanto, seria caso único entre as traduções consultadas. Fique registrada em nota.

¹³⁹ “empreendem poetas” é a tradução proposta por Jaime Bruna (ARISTÓTELES, 1997, p. 26), caso quase único entre as traduções e comentários consultados (Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Butcher, Bywater, Else, Halliwell, Rostagni, Gallavotti). Todos traduzem o trecho recorrendo à idéia de ‘poetas novatos’ ou ‘iniciantes’, idéia que não está ausente do contexto. Mas deve-se objetar que, a rigor, o verbo *encheirô* não traz em seu bojo a conotação de que o sujeito verbal seja inexperiente ou debutante.

¹⁴⁰ O texto grego é mais sugestivo: opõe o ato de cobrir uma superfície de matérias viscosas (de várias cores) que a impregnam ao ato de ‘desenhar em branco’ (*leukographein*) uma imagem (Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 105) sugere que o termo pode significar tanto desenhar em branco contra uma superfície preta quanto o contrário). Os comentadores geralmente associam o primeiro ao caráter, o segundo ao enredo.

fato, os antigos poetas faziam os personagens falarem à maneira política, enquanto os de agora os fazem falar à maneira retórica. Caráter é a qualidade que evidencia qual é a escolha¹⁴¹. Por isso os discursos em que não está presente, de maneira geral, o que se escolhe ou se evita não têm caráter. O pensamento, por sua vez, é aquilo em que se mostra que algo é ou não é o caso, ou se afirma algo de caráter geral.

Em quarto, entre os elementos que concernem à palavra¹⁴², vem a elocução. A elocução é, conforme foi dito antes, a comunicação por meio das palavras, o que tem o mesmo efeito em gêneros metrificadas ou em discursos¹⁴³.

Entre os elementos restantes, o canto é o principal dos ornamentos. O espetáculo se, por um lado, é bastante capaz de mover os ânimos, por outro é a parte menos artística e guarda pouca relação com a arte poética. De fato, o efeito da tragédia subsiste mesmo sem a representação teatral e sem os atores. Além disso, a arte do encenador, no tocante à realização dos elementos cênicos, é mais importante que a do poeta.

¹⁴¹ A relação entre caráter e escolha é comum em Aristóteles, mas essa frase parece estar em conflito com 1454 a 17-19 e com outros pontos do corpus aristotélico. Na *Retórica*, por exemplo (1395 b 13), afirma-se que 'têm caráter os discursos nos quais é evidente a escolha', e, na *Ética Nicomaquéia* (1417 a 19), diz-se que 'os discursos matemáticos não têm caráter porque neles não está presente a escolha'. Em qualquer dos casos, é a escolha que evidencia o caráter, o que está de acordo com a primazia dada ao enredo (já que a escolha é sempre uma escolha que define a ação) entre as partes da tragédia. O conflito poderia ser solucionado se fosse considerada a frase que Bekker omitiu (excisão confirmada pelo manuscrito árabe e adotada por alguns dos editores consultados - Dupont-Roc e Lallot, Lucas, Kassel - mas não por Butcher, Gallavotti ou Rostagni): *en hois ouk esti dêlon ê proireitai ê pheugei*. Com esse complemento teríamos, por exemplo, a tradução de Hardy: "le caractère est ce qui montre la ligne de conduite, le parti que, le cas étant douteux, on adopte de préférence ou évite" (ARISTÓTELES, 1995b, p. 39). O caráter, aplicada essa restrição, passa a ser aquilo que torna a escolha clara quando, por algum motivo, ela não está evidente. Mas é de se estranhar que uma definição de caráter apresente-o de forma parcial, definindo-o apenas no caso em que a escolha não é clara. E resta problemática a função do *dioper* que liga a frase à seguinte, que, de resto, ao reafirmar a doutrina aristotélica quanto a *êthos* e *proairêsis*, é problemática mesmo que se adote a excisão de Bekker. A tradução apresentada opta por manter o texto de Bekker e apontar a incongruência da frase.

¹⁴² A expressão 'entre os elementos que concernem à palavra' não consta do manuscrito árabe e é omitida por alguns editores. Ainda que ela não seja original, é bastante apropriada e delimita, entre as partes da tragédia, as que vão receber alguma atenção (mesmo que seja mínima, como no caso do pensamento) dentro da *Poética*.

¹⁴³ A elocução foi definida em 1449 b 34 como 'o próprio arranjo dos metros' (*autên tèn tôn methrôn sunthêsin*), expressão traduzida por 'o arranjo das palavras nos esquemas métricos'. A tradução, que pode parecer excessiva, baseia-se no comentário de Lucas. Segundo ele, tanto em 1449 b 34 como aqui, a elocução diz respeito ao "processo de combinar as palavras em uma seqüência inteligível" (ARISTÓTELES, 1998b, p. 109) (tradução nossa), só que, em 1449 b 34, esse processo estava subordinado ao esquema métrico próprio do poema. Aqui, a definição engloba também a prosa. O comentário de Lucas tem o mérito de compatibilizar dois trechos que muitos comentadores consideram conflituosos. A respeito da tradução de *hermêneias* por 'comunicação', veja-se também *Partes dos Animais*, 660 a 35.

7

Discriminados esses elementos, falemos, depois deles, das características que deve ter o arranjo das ações, uma vez que essa é, da tragédia, a parte primeira e mais importante¹⁴⁴. Ficou estabelecido por nós que a tragédia é a mímese de uma ação completa, inteira¹⁴⁵ e que tem certa extensão – pois pode existir aquilo que é inteiro e não tem extensão alguma¹⁴⁶. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, considerado em si mesmo, não tem antecedente necessário, mas que antecede naturalmente algo que é ou vem a ser; fim, ao contrário, é aquilo que, considerado em si mesmo, por natureza tem antecedente, ou de maneira necessária ou no mais das vezes¹⁴⁷, mas a que nada se segue; meio é aquilo que, considerado em si mesmo, não só tem antecedente como também antecede algo¹⁴⁸.

¹⁴⁴ O arranjo das ações, que é o enredo (*muthos*), será assunto até o capítulo 14, que se fecha com uma frase que lembra essa frase inicial. Ao tema também foi feita referência no sumário que abre a *Poética* (*pôs dei sunistasthai tous muthous* – ‘que arranjo devem ter os enredos’, 1447 a 9). Esse período com que começa o capítulo 7 tem uma amplitude bem maior que os limites do capítulo, portanto (cf. nota 15 do capítulo 14).

¹⁴⁵ É infrutífera a tentativa de estabelecer, no texto, alguma distinção importante entre completa (*teleia*) e inteira (*holê*). Rostagni assinala a equivalência entre os termos: “‘e inteira’ é acrescentado como esclarecimento de *telei/aj* [completa]. De fato, é então o conceito de *o(lon)* [inteiro] aquele sobre o qual se insiste como mais inclusivo e exato” (ARISTÓTELES, 1945, p. 43, nota à linha 25).

¹⁴⁶ A frase ‘pois pode existir aquilo que é inteiro mas não tem extensão alguma’ só se justificaria na medida em que fosse necessário marcar ‘inteiro’ e ‘extenso’ como qualificações distintas, com a primeira não implicando necessariamente a segunda. A definição de ‘inteiro’ dada logo a seguir, entretanto, parece conflitar com a pretendida pudicícia das qualificações: se o inteiro tem começo, meio e fim então necessariamente ele terá uma certa extensão (pouco importando que a recíproca não seja verdadeira: nem tudo que tem extensão terá começo, meio e fim). Isso parece revelar um certo descompasso na marcha inicial do capítulo, se examinado à luz de um rigor lógico estrito. Mas se, por outro lado, considerarmos essa introdução como uma ante-sala conceitual definidora de critérios que serão aplicados ao caso concreto da tragédia (ou seja, os critérios apresentados não devem ser tomados em absoluto, mas sim com vistas ao objeto a que se aplicarão), as colocações do texto procedem: no âmbito da metáfora com que Aristóteles articula o conceito, existe aquilo que é inteiro mas não tem extensão, como o animal muito pequeno (ainda que seja exagerado dizer que ele não tem extensão alguma). Ainda, no caso da tragédia, se justifica a necessidade de marcar ‘inteiro’ e ‘extenso’ como qualificações distintas, na medida em que, da análise delas, separadamente consideradas, surgem distintas características do enredo. Da análise da inteireza virá a necessidade da seqüência lógica das partes (articuladas segundo o necessário ou o provável – veja-se a nota 5), da análise da extensão virá o preceito do tamanho tal que possibilite à tragédia ser abarcada pela memória e suficiente para a reversão da fortuna. Aplicadas à tragédia, as qualificações guardam sua castidade e sua razão de ser. Isso posto, não parece incorreto atribuir um certo caráter *ad hoc* à argumentação inicial do capítulo. O fato não deve ser desprezado como um simples lapso textual, mas talvez deva ser atribuído a certas idiossincrasias do *methodos* aristotélico. Significativamente, deve-se notar que ‘completa’ e ‘inteira’ foram qualificações que não surgiram no texto senão na própria definição de tragédia, a partir de 1449 b 24. E ‘extensão’ – *megethos* – ainda que incidentalmente tenha sido usado em 1449 a 19, não foi, assim como também não o foram *teleia* e *holê*, um conceito discutido entre os elementos pelos quais se diferenciam as artes miméticas (meios nos quais se dá a mímese, objetos, modos). A matriz usada para diferenciar as artes miméticas entre si não é suficiente para caracterizá-las por completo.

¹⁴⁷ ‘de maneira necessária ou no mais das vezes’ traduz *ex anankês ê hôs epi to polu*, que parece ser a primeira forma de uma expressão que se tornará formular na *Poética*: *kata to anankaion ê kara to eikos* (‘segundo o

Os que dão bom arranjo aos enredos não devem, portanto, nem começar de um ponto ao acaso, nem finalizar onde quer que seja, mas sim fazer uso desses conceitos mencionados.

Além disso, uma vez que¹⁴⁹ o que é belo, seja um animal, seja qualquer coisa que se compõe de partes¹⁵⁰, não apenas deve tê-las ordenadas como também seu tamanho não deve ser ao acaso¹⁵¹ (pois o belo se encontra na extensão e na

necessário ou o provável'). Rostagni, Dupont-Roc e Lallot explicitamente fazem comentários nesse sentido. De fato, na *Retórica*, em 1357 a 34, o *eikos* ('provável') é definido como *to hōs epi to polu ginomenon* ('o que acontece o mais das vezes'; cf. também *Segundos Analíticos*, 70 a 4). Dessa forma, a tradução mais adequada para *eikos* não seria o 'verossímil' consagrado pela tradição das línguas neolatinas, mas 'provável', ou ainda, 'frequente'. As traduções para o inglês consultadas (Bywater, Butcher, Else, Halliwell) são unânimes em traduzir *eikos* como 'probable', mas nas línguas neolatinas parece que o 'verossímil' está consolidado. 'Verossímil', entretanto, é um termo que se presta a mal-entendidos, primeiro porque recobre uma área semântica já abarcada pelo conceito de mímese. Depois, motivo fundamental, porque mascara a aplicação na *Poética* dos conceitos de *necessário*, *no mais das vezes* e *por acaso*. Considerações a respeito dessa tríade são importantes para a tragédia (ver, por exemplo, notas 1 e 2 do capítulo 11).

¹⁴⁸ Na definição de começo, meio e fim interessa menos observar a maneira como o texto apresenta a seqüência das partes (um anódino jogo combinatório entre aquilo que antecede – ou não – algo e aquilo que se faz anteceder – ou não – de algo) que o caráter necessário que deve ordená-las. Para a inteireza de algo, interessa menos ter começo, meio e fim que tê-los seqüenciados segundo o necessário ou segundo o que ocorre no mais das vezes. De fato, pode-se postular começo, meio e fim de um bode-cervo, ou, para permanecer no âmbito da *Poética*, começo, meio e fim de discursos éticos enfileirados uns atrás dos outros (cf. 1450 a 29), mas não se pode postular tal seqüência articulada segundo o necessário ou segundo o que ocorre no mais das vezes. Dessa maneira de apresentar a inteireza surgirá o preceito da unidade da ação trágica.

¹⁴⁹ A prótase que se inicia com 'uma vez que' (*epei* – 1450 b 35), depois de um período cheio de parêntese, tem sua apódose substituída por uma oração que se inicia com *hōste* (1451 a 3). Hardy e Rostagni mencionam isso. Fato semelhante se dá no capítulo 9, em que a prótase (com *epei*) se inicia em 1452 a 1 e a apódose (com *hōste*) está em 1451 a 10. No entanto, há um manuscrito (Marcianus 215) que traz, nesse capítulo 7, *epi* no lugar de *epei* (1450 b 35) e *tetagmenōs* no lugar de *tetagmaena* (1450 b 36), o que torna mais natural a sintaxe do verbo *huparxhein* em 1450 b 37 (ver nota 8)

¹⁵⁰ Else, em nota a essa passagem, sugere que "these two phrases seem to designate animate creatures and inanimate (created) structures respectively". Resta definir se esses dois conjuntos devem seu agrupamento à característica comum que os une (ser composto de partes) ou se essa característica se aplica apenas ao segundo grupo, de modo a restringir sua extensão. Gernez, na sua tradução, aposta na primeira hipótese e a torna explícita: "De plus, puisque une belle chose composé de parties – qu'il s'agisse d'un animal ou de tout autre chose..." (ARISTÓTELES, 2001, p. 29). As outras traduções, entretanto, conservam as indefinições do original. Para sistematizar a questão, seja A o conjunto dos animais, seja B o conjunto definido pela frase 'qualquer coisa que se compõe de partes'. Ou B é um conjunto que contém A (e a frase 'qualquer coisa que se compõe de partes' se dá no sentido de explicitar a que classe de coisas se aplica a qualificação 'belo') – hipótese reforçada pela presença de *hapan* no sintagma *hapan pragma*, traduzido como 'qualquer coisa' – , ou B é um conjunto que não tem nenhum elemento comum com A (e a frase 'qualquer coisa que se compõe de partes' se dá no sentido de justapor a A uma outra classe e às duas se pode aplicar a qualificação 'belo') – hipótese reforçada pela conjunção que coordena os sintagmas: *kai ... kai*. No primeiro caso, teríamos como tradução "... seja um animal e, em geral, qualquer coisa que se compõe de partes". No segundo caso, teríamos "... seja não só um animal, mas também qualquer outra coisa que se compõe de partes". Como se vê, a diferença é sutil, e a ambigüidade não prejudica o entendimento do capítulo.

¹⁵¹ É pouco usual que o verbo *huparxhein* tenha complemento no acusativo. Além disso, o verbo *ekhein*, que serviria mais apropriadamente ao sentido da frase, foi usado na frase imediatamente precedente. Por que não deixá-lo subentendido, procedimento tão comum em Aristóteles? O manuscrito Marcianus 215 traz uma versão

ordem¹⁵², por isso nem um animal muito pequeno poderia ser belo¹⁵³ – pois a sua observação, ocorrendo em um tempo próximo do imperceptível, é confusa – nem um extremamente grande – pois sua observação não se faz em um mesmo tempo, mas escapa da observação, para os que observam, sua unidade e inteireza, como se o animal tivesse um tamanho de mil estádios) segue-se que, assim como a respeito dos corpos e dos animais, esses devem ter um certo tamanho e esse deve ser tal que possa ser totalmente abrangido por um único olhar, assim também é necessário que, a respeito dos enredos, esses devem ter uma certa extensão e essa deve ser tal que possa ser apreendida na sua totalidade pela memória.

O limite de extensão relativo aos concursos dramáticos e à percepção do público¹⁵⁴ não diz respeito à arte poética: pois se fosse preciso fazer competir cem tragédias, elas competiriam contra a clepsidra¹⁵⁵, como se diz vez ou outra¹⁵⁶.

em que a sintaxe do período tem um caráter mais usual. O período completo, desde 1450 b 35, seria (estão sublinhados os termos que diferem da edição de Bekker):

ἔτι δ' ἐπὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένως δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν

¹⁵² Há outros pontos do corpus aristotélico em que se articulam o tamanho e a ordem na configuração do belo. Veja-se, por exemplo, *Metafísica*, 1078 a 36, *Ética Nicomaquéia*, 1123 b 7 e *Tópicos*, 116 b 20 (Cf. Introdução).

¹⁵³ A respeito desse exemplo, veja-se a nota 8 do capítulo 23.

¹⁵⁴ 'Percepção' é versão direta do grego *aisthêsis*, que os tradutores geralmente ligam a algum tipo de sensibilidade do público (o original, entretanto, não tem o termo 'do público') e que determinaria a extensão das tragédias apresentadas em concursos. É difícil precisar o que se quer dizer exatamente com isso, tanto mais que é justamente por uma restrição imposta pela percepção do espectador que se fixa um limite superior ao tamanho da tragédia (ela deve poder ser abarcada inteira pela memória – *eumnêmonēuton* – ou ser tão grande quanto permita a clareza do todo – *sundêlos*). Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 215), que apontam esse conflito, resolvem-no supondo a existência dos espectadores reais e de espectadores ideais, e seria em relação a esses últimos que o texto define o limite da tragédia segundo a natureza mesma do assunto. Else e Halliwell, sem examinar explicitamente a questão, traduzem *aisthêsin* como se se tratasse de uma referência à capacidade de concentração do público. Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 45-46) sugere que o termo faça alusão ao que ele conceitua como elementos externos à arte poética (o espetáculo, o canto e a elocução), mas tanto a conceituação desses elementos como elementos externos quanto a alusão que o termo *aisthêsin* faria a eles nos parecem arbitrárias.

¹⁵⁵ Difícil determinar em que sentido a figuração de uma situação hipotética (uma competição entre cem tragédias) auxilia a evidenciar que uma situação real (o limite de extensão relativo aos concursos e à percepção do público) tem suas normas determinadas de forma alheia à arte poética. Isso não quer dizer que não se consiga extrair um sentido geral da comparação: a extensão relativa aos concursos é alheia à técnica assim como seria o tempo reservado a cada tragédia no caso de uma competição entre cem delas. Mas o fato de que em uma competição de cem tragédias o tempo de cada uma é determinado tendo em vista restrições outras que não as restrições impostas pela arte poética mesma não implica necessariamente que o limite usado (ou o limite a ser determinado) seja alheio às regras da arte. O que se objeta com essa observação é o caráter pouco demonstrativo da frase que se inicia com 'pois se' (*ei gar*). O trecho geralmente é confrontado com o capítulo 67 da *Constituição de Atenas*, em que Aristóteles, tratando das normas dos tribunais, diz que o tempo dos oradores era medido pela clepsidra (a expressão *pros klepsidras*, 'diante da clepsidra', no entanto não ocorre) e variava de acordo com a importância da causa a ser julgada. Quanto ao uso da hipérbole como estratégia de convencimento, o procedimento também é adotado no caso do 'animal de mil estádios' (em que, ao contrário desse, a estratégia

Segundo a própria natureza do assunto, é mais belo, segundo a extensão, sempre o maior limite possível até onde permitir a clareza do todo¹⁵⁷. Para definir de uma maneira simples, terá um limite suficiente a extensão na qual se dê, em eventos ocorrendo sem solução de descontinuidade segundo o necessário ou o provável, a mudança do infortúnio para a fortuna, ou da fortuna para o infortúnio¹⁵⁸.

tem um rendimento efetivo e claro: evidenciar a existência, em se tratando do tamanho de um animal, de um limite superior a partir do qual ele deixará de ser apreciado como belo).

¹⁵⁶ A menção a um tempo que em se competia diante da clepsidra (*pros klepsidras*), um relógio d'água, é obscura e não encontra explicação que satisfaça os comentadores. O trecho geralmente é confrontado com o capítulo 67 da *Constituição de Atenas* (cf. nota anterior). Não parece ser possível chegar a conclusão segura a partir dessa confrontação.

¹⁵⁷ A tradução da frase *mekhri tou sundêlos einai* por 'até onde permitir a clareza do todo' pode parecer excessiva se examinada em si mesma. O contexto, entretanto, principalmente em relação ao que foi dito do 'animal de mil estádios', parece permitir a tradução. Veja-se também o capítulo 23, que se faz o elogio de Homero por não ter contado a guerra do Tróia inteira, o que resultaria em um enredo muito grande (1459 a 30 et seq.)

¹⁵⁸ A 'definição simples' (*haplôs diorisantas*) que o texto dá supera em alguns pontos as premissas da discussão a respeito da extensão apropriada para a tragédia. Primeiro deve-se notar que a cláusula 'em eventos ocorrendo sem solução de descontinuidade segundo o necessário ou o provável' não diz respeito à extensão, mas sim à inteireza, sendo que os termos usados, ainda que possam ser relacionados sem grandes dificuldades aos tópicos discutidos no início do capítulo, são diferentes. O salto de um ponto a outro se dá sem grandes explicações, entretanto. Isso não causa surpresa: mesmo a definição de tragédia não decorre inteiramente das discussões feitas nos capítulos que a preparam (ver notas 4, 6 e 9 do capítulo 6). Em relação à extensão propriamente dita, à primeira vista parece difícil explicar como o preceito sobre a extensão formulado algumas linhas antes (mais bela é a extensão maior possível até onde permitir a clareza do todo) se transformou em 'extensão conveniente para a reversão da fortuna'. Entretanto, deve-se admitir que, para que seja eficiente em termos trágicos, a reversão da fortuna deve ter uma certa extensão, a qual não pode ser muito pequena (porque não chegaria a se configurar a situação que será revertida), nem muito grande (pois o enredo deixaria de ser *eumnêmoneuton* – 'apreensível na sua totalidade pela memória'). Novamente, como no caso da nota 3 desse capítulo, parece haver um certo descompasso na argumentação, mas a conclusão a que se chega aplica-se muito bem à tragédia.

8

O enredo é uno não por ser construído, como pensam alguns, em torno de um único indivíduo. Pois muitas coisas, e mesmo um número indefinido delas, acontecem a um único indivíduo que não perfazem, algumas, nada de uno. Assim também, muitas são as ações de um único indivíduo que não perfazem uma ação una^{159,160}. Por isso, parecem errar tantos poetas quantos fizeram uma Heracleida ou

¹⁵⁹ Essas primeiras frases do capítulo 8 são exemplares em relação a certas dificuldades do texto da *Poética* e a variedade das traduções é indício disso. Não que o objetivo em vista seja obscuro, pelo contrário: defende-se que a unidade da tragédia deve estar fundamentada na unidade da ação representada e não na unicidade do herói trágico. O ponto é simples e desenvolve uma idéia já mencionada no capítulo 6 (“a tragédia é mimese não de um homem, mas de uma ação” – 1450 a 16), mas a argumentação que leva a ele parece deixar os tradutores e comentadores em dificuldades. Primeiro deve-se considerar duas traduções possíveis para o período *polla gar kai apeira tõi heni sumbainei ex hõn eniõn oudein estin hen* conforme se dê um caráter explicativo ou restritivo à frase *ex hõn eniõn ouden estin hen* (‘[de algumas] das quais nada é uno’). O caráter restritivo parece ser mais natural: ‘pois muitas coisas, e mesmo um número indefinido delas, acontecem a um indivíduo de algumas quais nada é uno’. A tradução para o português, tão literal quanto possível, soa estranha entre outros motivos porque faz o pronome relativo ser antecedido de um pronome indefinido, mas o que se quer dizer é claro, tanto quanto permite o original: sendo A um subconjunto do conjunto P da totalidade de ações relativas a um indivíduo, nada garante que as ações de A constituam uma ação unitária, como também nada garante que as ações de A deixem de constituir uma ação unitária. Elas podem ou não ser unitárias (o *eniõn* (‘de algumas’) serve justamente para deixar essa bivalência clara). O ponto assim determinado é suficiente para argumentar contra os que pretendem constituir a unidade de seus poemas a partir da mimese da totalidade dos eventos relativos a um herói, já que a totalidade dos eventos legados pela tradição relativos a um herói certamente é um subconjunto da totalidade das ações desse herói. Nada garante que esse subconjunto de ações constitua uma ação unitária. Mas se pode tomar a frase *ex hõn ouden estin hen* (‘[de algumas] das quais nada é uno’) como tendo caráter explicativo, principalmente se, como sugeriu Spengel, é feita a excisão do *eniõn*, excisão que a edição de Hardy (ARISTÓTELES, 1995, p. 41) faz constar entre colchetes. A excisão talvez tenha sua razão de ser, uma vez que há uma divergência entre os manuscritos nesse ponto (o manuscrito B tem, em vez de *eniõn*, *eni*), mas às custas de um enfraquecimento na argumentação. Nesse caso, a tradução seria ‘pois muitas coisas, e mesmo um número indefinido delas, acontecem a um indivíduo, das quais nada é uno’. O que se afirma, nesse caso, é a falta de unidade do conjunto P, o conjunto da totalidade das ações relativas a um indivíduo. Vejam-se, por exemplo, as traduções de Eudoro de Sousa e de Barbara Gernez:

... pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma (Trad. Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 51)).

... car il se passe un grand nombre voire une infinité de choses dans la vie d’un homme, et de ces choses ne se distingue aucune unité (Trad. Barbara Gernez (ARISTÓTELES, 2001, p. 31)).

Ora, não é verdade que não se pode extrair unidade nenhuma da totalidade dos acontecimentos relativos a um indivíduo: de alguns desses acontecimentos há que resultar, por vezes, unidade, senão nem mesmo a unidade trágica segundo o necessário ou o provável se sustentaria. O ponto assim determinado não serve como argumento contra os que pretendem constituir a unidade de seus poemas a partir da mimese da totalidade dos eventos relativos a um herói, a não ser que se atribua à argumentação não um caráter lógico estrito, mas o caráter de uma evidência. No caso da tradução que ora se apresenta, optou-se por traduzir as orações adjetivas iniciadas por *ex hõn* por meio de orações substantivas iniciadas por conjunção integrante.

Outro ponto sensível, mas não problemático para a compreensão do todo, é a relação que se estabelece entre as frases *polla gar kai apeira tõi heni sumbainei ex hõn eniõn oudein estin hen* (‘Pois muitas coisas, e mesmo um número indefinido delas, acontecem a um único indivíduo que não perfazem, algumas, nada de uno’ – frase I) e *houtõs de kai praxeis henos pollai eisin, ex hõn mia oudemia ginetai praxis* (‘Assim também, muitas são as

uma Teseida e poemas como tais: pois pensaram, uma vez que Héracles é um, que também o enredo chegaria a ser uno. (Mas) Homero, assim como se diferencia quanto ao resto, também isto parece ter visto com acerto, seja por dominar sua arte, seja por natureza. Pois, fazendo a Odisséia, não narrou tudo quanto aconteceu a Ulisses, como por exemplo o ter sido ferido no Parnaso¹⁶¹, o ter se fingido de louco no acampamento das tropas, eventos que, realizando-se um, em nada era necessário ou provável que o outro se realizasse, mas em torno de uma ação una, tal como a dizemos, compôs a Odisséia, e do mesmo modo a Ilíada.

ações de um único indivíduo que não perfazem uma ação una' – frase II). Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 48) considerou que as duas frases se articulariam em torno do par *pathos* / *praxis*: respectivamente, aquilo que acontece ao indivíduo (*tôi henì sumbainei*) e suas ações (*kai praxeis henos*). Nada garante, entretanto, que o verbo *sumbainô* ('acontecer') refira-se exclusivamente a eventos em que o indivíduo tem função passiva. Nesse mesmo capítulo, em 1451 a 25, entre os eventos que aconteceram (*sunebê*) a Ulisses, contam-se o ter sido ferido no Parnaso (Ulisses sofre a ação) e o ter-se fingido de louco (Ulisses pratica a ação). Se *sumbainô*, então, comporta tanto *pathê* quanto *praxeis*, poderia se dar que a frase I englobasse ambas as categorias para, dela, inferir-se a frase II. A inferência, entretanto, poderia ser questionada, pois não é logicamente necessária: poderia ser o caso que, das inúmeras coisas que acontecem a um indivíduo, as ações formassem uma classe especial que tivesse unidade. Quanto a esse ponto, Halliwell parece apostar que o verbo *sumbainô* de alguma forma faça referência ao que acontece por acidente (*kata sumbebêkos*) a um ente particular. A hipótese não é absurda, e há mesmo uma passagem da *Física* bastante semelhante à frase I: *to de kata sumbebêkos aoriston: apeira gar an tôi henì sumbaiê* ('o que acontece por acidente é indefinido: pois são infinitas as coisas que acontecem a um indivíduo' – 196 b 28). Sendo assim, Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 40) traduz:

For just as a particular thing may have many random properties, some of which do not combine to make a single entity, so a particular character may perform many actions which do not yield a single 'action'.

A tradução, a nosso ver, acrescenta ao texto mais do que o original permite. Assim, na relação que se estabelece entre I e II, I realmente faz referência a um contexto mais amplo que II, mas sem que se possa dizer que II é um caso particular de I. Há entre elas um paralelismo e talvez II se explique porque seja necessário, já que a tragédia é mimese de ações (fato que o capítulo lembra logo adiante – cf. 1451 a 31), que as ações sejam explicitamente referidas.

¹⁶⁰ Em relação à unidade de ação, há um comentário que deveria ser feito tendo como pano de fundo a teoria da ação da ética aristotélica e que é negligenciado pelos comentadores. Afinal, as ações de um indivíduo *têm* uma certa unidade. Ela é garantida não pelo fato de emanarem da mesma pessoa, mas pelo fato de elas, ainda que subordinadas umas às outras, convergirem para um determinado fim: o bem. Ainda que esse requisito de unidade das ações porventura observado na *Ética Nicomaquéia* – visar o bem – seja bem menos exigente que o requisito de unidade das ações exigido pela *Poética* – seguirem-se umas às outras segundo o necessário ou o provável – talvez pudesse ser o caso que a unidade longínqua exigida pela ética se convertesse, de alguma forma, na unidade rigorosa da *Poética*. A mais bela tragédia, se esse fosse o caso, seria a que colocasse em cena o homem prudente rumo a sua *eudaimonia*. Que isso não seja assim é mais uma evidência de que a *Poética*, apesar de haurir alguns de seus princípios da ética aristotélica, não se submete a eles e tem um campo de manifestação que guarda sua autonomia própria.

¹⁶¹ Na verdade, a ferida que Ulisses ganhou no Parnaso é referida na Odisséia, em uma clássica cena de reconhecimento (*anagnôrisis*). Aristóteles parece referir-se ao fato de que o fato não forma um episódio mais extenso na Odisséia.

É necessário então, assim como nas outras artes miméticas¹⁶² é uma a mímese de um objeto uno, também o enredo, já que é mímese de uma ação, que seja mímese de uma ação una e que este seja inteira, e é necessário compor as partes de forma a, transposta uma parte ou retirada, diferir e mover-se o todo: pois aquilo cujo acréscimo ou supressão não traz alteração visível não é parte do todo.

¹⁶² Rostagni sustenta que 'outras artes miméticas' seja referência principalmente às artes pictóricas, exemplo de que a *Poética* faz uso constante.

9

Também¹⁶³ é claro, a partir do que foi dito¹⁶³, que a função do poeta não é dizer aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário. Pois não diferem o historiador e o poeta por fazer uso, ou não, da metrificacão (seria o caso de metrifcar os relatos de Heródoto; nem por isso deixariam de ser, com ou sem metro, algum tipo¹⁶⁴ de história), mas diferem por isto, por dizer, um, o que aconteceu, outro, o que poderia acontecer. Por isso a poesia é mais filosófica e também mais virtuosa¹⁶⁵ que a história. Pois a

¹⁶³ Algumas entre as traduções consultadas omitem o *kai*, que vertemos por ‘também’. Ainda que ele não seja essencial, ele explicita a ligação entre esse capítulo e os capítulos 7 e 8, aos quais faz referência a frase ‘a partir do que foi dito’.

¹⁶⁴ *tis*: o termo é negligenciado pela maioria das traduções consultadas. No entanto, ele tem uma função clara: ele é o tributo que Aristóteles paga ao costume. A história, tal como era escrita na época, não é um gênero metrificado, mas, ainda que fosse, não deixaria de ser, de certa forma (*tis*), história (cf. nota 20 do capítulo 16).

¹⁶⁵ Halliwell tem razão ao apontar a importância para a *Poética* dos conceitos apresentados no capítulo 9 (ARISTÓTELES, 1987, p. 105) e de suas conseqüências. Entre essas conseqüências uma das mais célebres, senão a mais célebre, é a do estatuto da poesia frente à história. A afirmação de que a poesia é mais filosófica e virtuosa que a história ganha importância, entre outros motivos, porque parece responder à crítica platônica dirigida aos poetas, especialmente nos livros III e X da *República*, e vários comentadores se deixam polarizar por essa polêmica. Mas não é só isso. A frase também coroa, mostrando seus resultados e sua pertinência, o esforço teórico dos capítulos 7 e 8 em estabelecer os critérios de unidade do poema e, ainda segundo Halliwell, “nos mostra Aristóteles usando sua inteligência filosófica para a formulação de alguns de seus mais esclarecedores e mais fundamentais *insights* relativos ao status da poesia” (idem, *ibidem*). A consideração da poesia como mais filosófica que a história é justificada localmente pelo fato de a poesia referir-se antes ao geral (“universals”, na tradução de Halliwell), enquanto a história refere-se ao particular. O ponto não comporta grande dificuldade de apreensão: o universal na poesia aparece na medida em que o enredo deve se articular segundo o provável ou o necessário, vale dizer, segundo o que acontece no mais das vezes (*hôs epi to polu*) ou sempre (*aei*) (cf. nota 4 do capítulo 7) e se opõe ao mosaico desarticulado de eventos de que trata a história (*ta genomena* – 1451 b 4). A transparência desse resultado ‘local’ (quer dizer, considerado dentro do âmbito dos capítulos 7, 8 e 9) mascara, entretanto, uma dificuldade de fundo da *Poética*. Como defender que um enredo peculiar e altamente improvável, como, por exemplo, o de *Édipo*, possa ser apreendido em sua inteireza apenas com os conceitos de probabilidade e de necessidade? Ou, em outras palavras, em que sentido os enredos trágicos podem ser ditos realmente ‘universais’? Essa dificuldade de fundo se manifesta de diversas maneiras nos diferentes comentadores, sempre com objeções sérias, bem articuladas e aparentemente consistentes. Halliwell, por exemplo, objeta que o requisito de unidade preceituado por Aristóteles não é capaz de “lidar com os obscuros eventos cujas causas subjacentes podem não ser acessíveis a nossa capacidade ordinária de compreensão” (ARISTÓTELES, 1987, p. 111). Dupont-Roc e Lallot, por sua vez, recorrem à solução que aparentemente é a do próprio Aristóteles, quando, no capítulo 18, cita Agatão: ‘é provável que muitas coisas aconteçam mesmo contra a probabilidade’ (1456 a 24). A solução parece ser capaz de conservar a tragédia inteiramente dentro dos limites do provável e do necessário. A abordagem desse problema escapa dos limites dessa nota e será feita em outros pontos da *Poética* que tratam mais especificamente da peripécia (uma vez que é justamente na peripécia que se revela o caráter espantoso das ações trágicas) e particularmente da relação entre peripécia, probabilidade, necessidade e acaso (ver especialmente notas 1 e 2 do capítulo 11). De qualquer forma, mesmo dentro do âmbito restrito dos capítulos 7, 8 e 9, a questão da universalidade relativa da poesia pode ser investigada de maneira mais cuidadosa de forma a revelar seus limites. Chama a atenção (ainda que o ponto não seja abordado por nenhum dos comentadores consultados) a definição de *katholou* (‘geral’) proposta. O termo é vertido, nas traduções de Bywater, Butcher, Else e Halliwell para o inglês, por ‘universal’ ou ‘universals’, mas a definição dada (‘geral é que tipo de coisa cabe a uma pessoa de determinada qualidade dizer ou fazer segundo o provável ou o necessário’) parece valer antes dentro do contexto da ação humana. Certamente ela não se aplica à

poesia diz antes o que é geral, enquanto a história, o que é particular. Geral é que tipo de coisa cabe a uma pessoa de determinada qualidade dizer ou fazer¹⁶⁶ segundo o provável ou o necessário, o que visa a poesia na maneira como atribui os nomes¹⁶⁷. O particular é aquilo que Alcibiades fez ou sofreu.

universalidade da soma dos ângulos internos de um triângulo. Observado isso, parece exagerada a tradução de *ta katholou* por ‘universal’ (para que se faça justiça, é necessário dizer que Else introduziu no texto uma restrição: “‘universal’, in this case, is what kind of person...” (ARISTÓTELES, p. 33, grifo meu)). Por isso optamos por traduzir o termo não por ‘universal’ mas por ‘geral’. Deve-se observar também que definição proposta implica no seu bojo alguns entre os seis elementos que compõem a tragédia: alguém de determinada qualidade (*ethos*), age e fala de determinada maneira (*lexis, dianoia, praxis*) segundo o provável ou o necessário. Essa definição de *katholou*, entretanto, diz respeito antes à complementaridade que deve existir entre o caráter do herói e suas ações e falas que à seqüência necessária ou provável que deve orientar o arranjo dos fatos. O geral que se depreende da definição parece dizer respeito antes ao *ethos* que ao *muthos*. Prova disso é o que o capítulo 15, que trata justamente do *ethos*, ao preceituar que o caráter do personagem deve se deixar reger pelo provável ou pelo necessário, o faz com termos bastante semelhantes aos usados nesse definição de *katholou* ora apresentada (*hôte ton toiouton ta toiauta legein ê prattein ê anankaion ê êkos* – 1454 a 35). Se essas observações são pertinentes, deve-se objetar que há uma sensível e significativa diferença entre o provável e o necessário tais como usados na definição de ‘geral’ do início do capítulo 9 e tais como usados nos capítulos 7 e 8. Ali o provável e o necessário diziam respeito principalmente à articulação entre as partes, o começo, o meio, o fim, os episódios seguirem-se uns aos outros de maneira conexas (capítulo 7). Dizia respeito também ao caráter unificado da ação trágica que deve resultar do arranjo das ações pontuais do herói (capítulo 8). Nessa definição de geral do início do capítulo 9, a ênfase é deslocada do requisito de unidade do enredo e recai sobre a complementaridade que deve subsistir entre ações (onde se incluem certamente as ações do personagem, mas onde não se vê contemplada a ação una do enredo como um todo), caráter, pensamento e elocução. O texto desliza de um contexto a outro sem maiores ressalvas, como se eles se equivalessem, como se o fato de o herói trágico agir e falar de acordo com seu caráter fosse suficiente para garantir a unidade da ação como um todo. Que isso não é assim, basta para prová-lo um exemplo do próprio texto: o Ulisses que se fingiu de louco no acampamento das tropas é o mesmo Ulisses que se feriu no Parnaso, mas uma ação não se segue à outra segundo o provável ou o necessário (1451 a 25-28). Entretanto, o início do capítulo 9 parece usar os conceitos de provável e necessário de maneira mais afim à usada nos capítulos 7 e 8. Diz-se, em 1451 a 36-37, que a função do poeta é dizer ‘aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário’. Esse parece ser um contexto mais amplo que o da definição de *katholou*. E o capítulo 23, que volta ao tema da diferença entre poesia e história, é mais claro na crítica que endereça à última: no relato histórico os fatos se seguem uns aos outros ao acaso. A que se deve atribuir, então, essa definição de *katholou* que parece não fazer jus ao caráter mais filosófico da poesia frente à história? Talvez a resposta esteja em observar que no texto a validação da poesia frente à história se dá em duas frentes distintas: a poesia é não só (*kai...*) mais filosófica (*philosophôteron*) que a história mas também (*...kai*) mais virtuosa (*spoudaioteron*) que ela. O conectivo empregado (*kai...kai*) reforça a tese de que as duas qualificações são irredutíveis uma à outra. Esse ponto escapa, sem exceção, a todas as traduções consultadas, que não comentam o fato e vertem *spoudaioteron* por termos anódinos: “caractère plus élevé” (Hardy), “plus noble” (Dupont-Roc e Lallot, Magnien), “qui a plus de valeur” (Gernez), “mais sério” (Eudoro de Sousa), “que tem mais elevação” (Bruna), “of graver import” (Bywater), “higher thing” (Butcher), “serious” (Else e Halliwell), “nobile” (Rostagni), “elevata” (Gallavotti). Os termos usados deixam claro que os tradutores parecem considerar que o fato de a poesia ser considerada mais virtuosa que a história é apenas um desdobramento do fato de ela ser mais filosófica. Mas há um outro sentido em que ela pode ser dita mais virtuosa que a história, na medida em que o geral a que a poesia se refere articula o caráter, as ações, a fala e o pensamento do herói trágico. Ele é mostrado como sujeito de suas virtudes e suas ações se constroem intimamente ligadas a elas.

¹⁶⁶ O texto retoma elementos que foram definidos como partes da tragédia: caráter, elocução, pensamento, ação (que é parte do enredo). Ver nota anterior.

¹⁶⁷ *Onomata epitithêmenê* (‘atribuindo nomes’) é uma expressão bastante controversa, pois ‘dar nomes’ é particularizar, o que certamente é conflituoso em relação ao caráter geral apontado na poesia. Algumas traduções resolvem o problema torcendo a letra do original e transformando a oração reduzida de participio em uma oração concessiva. A tradução resulta em algo como ‘...o que visa a poesia, apesar de dar nomes’. Essa solução, questionável do ponto de vista lingüístico, é antes sinal das dificuldades do trecho que da inépcia dos tradutores.

No que diz respeito à comédia, isso já está evidente, pois é só após terem feito a composição do enredo segundo o provável que os autores atribuem os nomes, tomando-os ao acaso, e não como os iambógrafos, que constroem seus poemas a respeito de um indivíduo particular. Com respeito à tragédia, entretanto, os autores se limitam aos nomes existentes. A causa é que o possível é crível. Ainda não acreditamos ser possível o que não aconteceu, enquanto o que aconteceu é claro que é possível (de fato, não teria acontecido se fosse impossível)¹⁶⁸. Não obstante, mesmo nas tragédias, em algumas apenas um ou dois dos nomes são conhecidos, e os outros são ficcionais; em outras, nenhum nome é conhecido, como por exemplo, no *Anthos*, de Agatão. De fato, nessa tragédia são igualmente ficcionais os nomes e as ações; nem por isso agrada menos. De forma que não é absolutamente necessário se limitar aos mitos¹⁶⁹ legados pela tradição, em torno dos quais as tragédias são feitas. Seria até risível proceder assim, visto que mesmo as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e ainda assim agradam a todos¹⁷⁰.

Outra solução seria considerar que a expressão faz referência à maneira como os nomes devem ser aplicados aos personagens, só depois que a ação esteja delineada e caracterizada segundo o provável ou o necessário. De fato, a referência à comédia, no parágrafo seguinte e a maneira com que Aristóteles trata o enredo de *Ifigênia* e da *Odisséia* no capítulo 17, fazendo primeiro uma exposição geral da ação para só então colocar os nomes (*hupothenta ta onomata* – 1455 b 12) e acrescentar os episódios, parecem convidar a interpretar a expressão dessa forma. A tradução proposta, que também não respeita na sua inteireza a letra do original, baseia-se nessas considerações.

¹⁶⁸ O texto estaria conferindo realidade histórica aos mitos tradicionais? Não necessariamente. Como afirma Halliwell, é razoável supor que “Aristóteles está se referindo, sem que isso queira dizer que ele a aceita, à crença comum entre os gregos de que relatos tradicionais como a guerra de Tróia de fato preservam eventos históricos” (ARISTÓTELES, 1987, p. 105, nota de rodapé).

¹⁶⁹ Ainda que o original tenha o termo *muthos*, que, quando se refere a uma das seis partes da tragédia, preferimos traduzir por ‘enredo’, não parece obrigatório supor que aqui Aristóteles use o vocábulo com seu sentido técnico. Pelo contrário, o contexto, ao fazer referência também aos nomes tradicionais, supõe um escopo amplo para *muthos*. As traduções de Eudoro de Sousa e de Jaime Bruna, ao verterem o termo técnico por *mito* e *fábula*, respectivamente, não têm por que hesitar em usar esses mesmos vocábulos, que também são adequados para se referir ao legado da tradição, na tradução desse trecho. A sinonímia entre os termos que favorece Eudoro e Bruna é regra também nas traduções para o francês consultadas (Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien), mas não nas traduções para o inglês. Nessas, o termo escolhido para verter *muthos* como uma das partes da tragédia é, sem exceção, *plot* (em Halliwell, *plot-structure*), que, apesar de nos parecer inadequado para esse trecho, é ainda assim o escolhido por Else e Halliwell. Bywater usa *traditional stories* e Butcher, *received legends*.

¹⁷⁰ Essa observação de Aristóteles parece conflitar com um certo elitismo que lhe é imputado. De fato, quando Aristóteles constata a existência de diferentes públicos (como no livro VIII da *Política*, 1342 a 19, ou mesmo no capítulo 26 da própria *Poética*) geralmente reserva suas observações para as manifestações direcionadas ao público educado. Nesse trecho, que uma parte do público não conheça o legado da tradição não inspira nenhum preceito restritivo, ao contrário: o preceito se faz no sentido de contemplar também a parte menos instruída do público. Isso talvez se deva a que o *ergon* da tragédia é atingido de qualquer modo, com enredos tradicionais ou não, o que talvez não fosse o caso de manifestações artísticas, por assim dizer, ‘inferiores’. Isso posto, talvez seja apropriado moderar o suposto elitismo de Aristóteles atribuindo-o não a um arraigado preconceito de classe, mas sim à constatação que diferentes públicos reagem diferentemente e procuram prazeres diversos.

É evidente, então, em vista dessas considerações, que o poeta deve ser antes um artífice de enredos que um versificador, tanto quanto ele é poeta segundo a mímese, e realiza a mímese de ações. E ainda que ele venha a ser poeta de fatos ocorridos, não menos poeta ele será: pois nada impede que, dentre os fatos ocorridos, alguns venham a ser prováveis e possíveis, em virtude do que ele será poeta deles.

Dos¹⁷¹ enredos e ações simples, as episódicas¹⁷² são as piores. Digo ser episódico o enredo em que os episódios se seguem uns aos outros sem que entre eles haja nexos prováveis ou necessários. Tais ações são elaboradas pelos maus poetas por culpa deles mesmos, e pelos bons poetas por culpa dos atores¹⁷³: pois ao elaborar partes declamatórias e estender¹⁷⁴ o enredo além de sua capacidade, muitas vezes são forçados a deformar o nexo dos fatos.

¹⁷¹ Essa parágrafo provoca uma série de controvérsias entre os comentadores quanto a seu exato ponto de inserção no texto. Ele parece deslocado, antecipando o conteúdo do capítulo seguinte, o que gerou algumas propostas de emendas (anotadas no aparato crítico de certas edições). Apontam esse fato, entre outros, Dupont-Roc e Lallot, Rostagni e Halliwell, mas os dois primeiros ressaltam que, tendo Aristóteles estabelecido a distinção entre história e poesia, não seria inesperado que ele fizesse referência ao tipo de tragédia que, por manter um nexo fraco entre suas partes, mais se aproximasse de um relato como o histórico. Else, por sua vez, aponta que não é incomum na *Poética* certos conceitos serem antecipados e conclui peremptório: “nothing is out of order here” (ARISTÓTELES, 1994, p. 93, nota 77).

¹⁷² A tradução conserva a hesitação do original em relação ao gênero do adjetivo que se refere a ‘enredos’ (*muthos*, como no português, um substantivo masculino) e ‘ações’ (*praxis*, como no português, um substantivo feminino). Observe-se que a hesitação prossegue no trecho, pois na frase seguinte Aristóteles privilegia *muthos* para, na posterior, retornar a *praxis*.

¹⁷³ Pode-se especular em que consistiria mais exatamente essa concessão feita aos atores pelos poetas confrontando esse trecho com o início do livro III da *Retórica*, onde Aristóteles, ao abordar a *hupokrisis* retórica, afirma que, nos concursos dramáticos, aqueles que sabem dominar o volume de voz, a entonação e o ritmo (*megethos, harmonia, rhuthmos* – 1403 b 31) ganham quase todos os prêmios. Trata-se, naturalmente, de atores. Em seguida, acrescenta que, nas tragédias, “os atores agora podem mais que os poetas” (*meizon dunantai nun tôn poiêtôn hoi hupokritai* – 1403 b 33). Rostagni, aludindo a esse fato, sugere, como tradução de *agônismata* (1451 b 37), “partes declamatórias ou histriônicas ... que resultavam em um não natural prolongamento do mito e uma interrupção da ‘continuidade’” (ARISTÓTELES, 1945, p. 57). *Agônismata* (que, acatando o comentário de Rostagni, foi traduzido por ‘partes declamatórias’) seriam então trechos em que os atores poderiam, com um texto apropriado, demonstrar sua performance oratória. Como notaram Dupont-Roc e Lallot, essa hipótese está de acordo com o que o texto da *Poética* afirma no final do capítulo 24, em 1460 b 2-5.

¹⁷⁴ O verbo grego *parateinô* (usado no particípio presente *parateinontes*) deve ter seu sentido esclarecido através da comparação com seu uso no capítulo 17, onde Aristóteles, ao dar indicações práticas a respeito de como realizar a composição do enredo, diz que, tendo feito uma exposição geral do tema, deve-se ‘então introduzir episódios e estender a obra’ (*eith’houtôs epeisodioun kai parateinein* – 1455 b 2). O verbo, em si, não tem necessariamente o caráter pejorativo que lhe emprestam algumas traduções (Eudoro de Sousa: “chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites”; Bruna: “dilatando a fábula”; Bywater, Butcher e Else usam o verbo *stretch*, Halliwell usa *strain*, as traduções francesas usam *étirer* ou *étendre*, etc...). O problema não está em estender o enredo, mas em estendê-lo além de sua capacidade.

Uma vez que a mímese não é apenas mímese de uma ação completa, mas também de casos que inspiram temor e piedade e esses surgem principalmente quando se produzem contra as expectativas¹⁷⁵ e uns por causa dos outros (pois

¹⁷⁵ Deve-se notar, como efetivamente notaram alguns comentadores, que não é senão depois de estabelecer com certo detalhamento os requisitos de unidade, completude, inteireza, extensão e após ter ter qualificado o nexos entre as ações como provável ou necessário (ou seja, após estabelecer certos requisitos do enredo que poderíamos chamar, *lato sensu*, requisitos formais), o que, por sua vez, dá origem à conhecida legitimação da poesia frente à história e principalmente frente à crítica platônica, por esta destacar-se como mais filosófica e virtuosa que a crônica dos fatos ocorridos, que Aristóteles introduz, como se fosse um complemento, a necessidade da mímese de fatos que geram medo e piedade. Essa adição, talvez tardia (mas bastante similar, em seu caráter de apêndice, à maneira como o temor e a piedade são introduzidos após a definição de tragédia no capítulo 6 – cf. nota 6 do capítulo 6 e a Introdução), parece, entretanto, ser fundamental para o *ergon* da tragédia, pois repetidas vezes o texto enfatiza a importância dessas emoções (1452 a 38, 1452 b 29-30, 1453 a 22-23, 1453 b 12, 1456 a 20, 1460 b 25, 1462 b 13), e não menos porque, no próprio final desse parágrafo, se afirma que ‘tais são os enredos mais belos’. Talvez seja o caso de escrutinar, nesse ponto, um certo conflito entre isso que chamamos de requisitos ‘formais’ do enredo e o conteúdo das ações, que deve gerar medo e piedade. Uma aparente incompatibilidade entre eles parece evidenciar-se se notarmos que, ao lado de um enredo articulado segundo o provável ou o necessário (isto é, segundo aquilo que ocorre o mais das vezes ou segundo aquilo que não pode ser de outra forma – trata-se de um enredo certamente previsível), os eventos que geram medo e piedade devem ocorrer *para tèn doxan* (‘contra as expectativas’), para que sejam espantosos (vale dizer, imprevisíveis), sem que, entretanto, eles possam ser referidos àquilo que acontece espontaneamente e por acaso (*apo tou automatou kai tês tukhês*). Essa aparente incompatibilidade, ao ser radicalizada, pode gerar a hipertrofia de um dos lados da equação, de forma a fazer ele prevalecer sobre o outro. É o que acontece com todos os que, privilegiando os aspectos analíticos do enredo e chamando em seu auxílio uma certa leitura do início do capítulo 4, de forma a fazer da mímese um instrumento de conhecimento do real, vêem na tragédia o resultado das pesquisas do tragediógrafo a respeito do nexos causal das ações humanas. Poeta, segundo essa visão, é aquele capaz de extrair da matéria caótica dos fatos o nexos causal que os rege, de forma a expô-los para proveito do público. Ora, se a tragédia fosse isso, o mais belo enredo teria por título algo como “A vida de Péricles, o prudente”, em que o poeta faria a exposição das ações relevantes desse homem reconhecidamente virtuoso. Uma tal leitura poderia ainda encontrar apoio em vários pontos do *corpus* aristotélico: ora, não é a própria *Metafísica* que afirma que a filosofia nasce do espanto (*to thaumazein* 982 b 12-13)? Não estaria aí a chave para entender que a necessidade desse mesmo espanto no enredo trágico tem por função algum tipo de conhecimento filosófico, o que privilegiaria uma leitura intelectualista de tragédia? Não é a própria *Ética Nicomaquéia* que identifica, no seu livro X, a vida virtuosa à vida contemplativa? Não estaria aí, na contemplação da ação humana, a razão de atribuir à tragédia relevância ética? Não é a própria reputação de Aristóteles como fundador da lógica que nos convida a enxergar, na sua apreciação do nexos causal que deve reger o enredo, uma extensão do nexos causal que rege o silogismo? No entanto, parecem ser necessários à tragédia o medo e a piedade. Isso não nos obriga a radicalizar a questão no sentido contrário, de forma a, ao incorporar o medo e a piedade, descaracterizar a necessidade de nexos lógico entre as ações, pelo contrário: se formos à *Retórica* procurar a definição de medo, se tornará evidente que uma certa previsibilidade nos eventos é necessária para constituir essa *pathos*:

estô dê ho phobos lupê tis hê tarakhê ek phantasias mellontos kakou phthartikou ê lupêrou (1382 a 21)

‘Seja o medo uma certa dor ou perturbação (surgidas) da figuração de um mal destrutivo e doloroso iminente’.

O mal que a tragédia põe em cena, então, não pode surgir *ex abrupto*, mas deve ser indiciado pelos eventos que o antecedem. Nesse sentido, um enredo que tenha nexos entre suas ações constituídos segundo o provável ou o necessário será um enredo mais adequado para propiciar temor e piedade. Mas não parece também ser o caso de radicalizar essa outra (mais uma...) interpretação e subordinar os requisitos estéticos relacionados à necessidade de nexos causal entre os eventos (aqui dito ‘requisitos estéticos’ em um sentido bem particular, porque dizem respeito à ordem e à extensão – cf. 1450 b 37) aos requisitos éticos ‘provocar medo e piedade’ (‘éticos’ também em um sentido particular, porque dizem respeito a ações e emoções – cf. *Ética Nicomaquéia*, 1109 b 30), de forma a sugerir que o nexos causal entre os eventos só existe com a finalidade de criar a expectativa do mal iminente. De qualquer forma, como foi defendido na Introdução, parece evidente que características estéticas e

assim o espantoso dar-se-á mais que se ocorresse arbitrariamente ou por acaso, uma vez que, mesmo entre as coisas que acontecem por acaso, são consideradas mais espantosas todas as que parecem ter acontecido de propósito, como, por exemplo, a estátua de Mitos, em Argos, ter matado quem causou a morte de Mitos, caindo sobre este enquanto ele a observava) – de forma que¹⁷⁶ necessariamente tais são os enredos mais belos.

éticas (nos sentidos usados aqui) devem ser compatibilizadas para uma adequada interpretação da teoria da tragédia.

¹⁷⁶ A exemplo do capítulo 7 (1451 a 3), a apódose é substituída por uma proposição consecutiva (mas vejam-se as notas 6 e 8 do capítulo 7).

10

Dos enredos, uns são simples¹⁷⁷, outros são complexos, pois também as ações, de que os enredos são mímese, vêm a ser assim diretamente¹⁷⁸. Chamo simples a ação que, constituindo-se, conforme definido, de maneira contínua¹⁷⁹ e una, a mudança de fortuna¹⁸⁰ se faz sem peripécia ou reconhecimento; complexa, a ação em que a mudança se faz com reconhecimento ou peripécia, ou ambos. Esses eventos devem constituir-se a partir da própria composição do enredo, de forma que decorram dos fatos que os antecedem segundo o provável ou o necessário. Pois é grande a diferença entre ocorrer uma coisa por causa de outra e ocorrer uma coisa depois de outra¹⁸¹.

¹⁷⁷ ‘Simples’ parece ser uma tradução melhor que o ‘linear’ adotado por alguns. De fato, além do par ‘simples / complexo’ preservar a oposição etimológica que existe entre *haplos* / *peplegmenos* (preserva inclusive a mesma raiz), o enredo simples não é linear, uma vez que comporta a mudança de fortuna.

¹⁷⁸ A tradução proposta aproveita o comentário de Rostagni: ‘*ὑ(πα/ρξουσιν εὐ)ϰυ\j ου*)=sai..., ‘sono tali direttamente’, perchè i *mu=qoi*, da copie o imitazioni che sono, non sono tali se non in via indiretta, riflessa. Cfr. V, 49^a, 34” (ARISTÓTELES, 1945, p. 59)

¹⁷⁹ ‘Contínua’ traduz *sunekhês* e é mais um termo a ser adicionado à lista com a qual Aristóteles qualifica o *continuum* do enredo ou da ação: *teleia, holê, mias, ephexes, sunekhês* (cf. nota 2 do capítulo 7).

¹⁸⁰ O termo grego é *metabasis* e seu conceito foi introduzido pelo verbo *metaballein*, em 1451 a 14. Esse verbo, entretanto, tem como substantivo derivado por regressão *metabolê* que, a rigor, deveria ser o usado aqui. Mas a *Poética* certamente não se pauta por uma estrita coesão lexical.

¹⁸¹ Cf. capítulo 15, 1454 a 36.

A peripécia é a mudança dos acontecimentos no seu contrário da maneira que dissemos, e isso, como preceituamos, segundo o provável ou o necessário¹⁸².

¹⁸² Como a mudança de fortuna se dá tanto no enredo simples como no enredo complexo, mas a peripécia é exclusiva do segundo, forçoso é reconhecer que “a mudança dos acontecimentos no seu contrário” não se refere à passagem da fortuna (*eutukhia*) para o infortúnio (*dustukhia*) ou vice-versa, preceituada no final do capítulo 7. Como a frase *he eis to enantion tôn prattomenôn metabolê* (‘a mudança dos acontecimentos no seu contrário’) é genérica o bastante para comportar também a mudança de fortuna, faz-se necessário entender *kathaper eiretai* (‘da maneira como dissemos’) como uma restrição que limita seu alcance. As traduções, então, ligam o *kathaper eiretai* não ao final do capítulo 7 (1451 a 12-15), mas ao trecho final do capítulo 9, mais precisamente a 1452 a 2-4. Se essa hipótese é correta, como parece, à peripécia sempre estará associado um elemento inesperado (*para tèn doxan ...*) mas que conserva um caráter causal (...*di'allêla* – 1452 a 4). Disso resultará o espantoso (*to gar thaumaston houtôs exei* – 1452 a 4-5). Uma passagem relacionando o espantoso à peripécica pode ser encontrada também na *Retórica* (1371 b 10-11). Isso coloca um problema para os comentadores, na medida em que o mais belo enredo (1452 a 10), que, não esqueçamos, é o princípio e a alma da tragédia (1450 a 37), deve articular-se segundo o provável ou o necessário mas ter, ao mesmo tempo, um caráter paradoxal (cf. nota 13 do capítulo 9). O problema se torna mais evidente quando, recorrendo aos *Primeiros Analíticos*, encontramos a definição de *eikos* oferecida no capítulo 27 do livro II (70 a 2-5):

eikos de kai sêmeion ou tauton estin, alla to men eikos esti protasis endoxos: ho gar hôs epi to polu isasin houto ginomenon ê mê ginomenos ê on ê mê on, tout'estin eiko,s hoion to misein tous phthonountas ê to philein tous erômenous

o ‘provável’ e a evidência não são a mesma coisa. O ‘provável’ é uma proposição de conteúdo aceito: pois aquilo que sabemos que, no mais das vezes, acontece (ou não acontece) de determinada maneira, ou aquilo que, no mais das vezes, é (ou não é) de determinada forma, isso é o provável, como, por exemplo, ‘os invejosos têm raiva’, ou ‘os que são amados, amam’.

A definição dos *Primeiros Analíticos* afirma que o *eikos* (provável) é uma proposição aceita, ou uma proposição cujo conteúdo é uma opinião aceita (*protasis endoxos*). O conflito é evidente: como se pode sustentar que o enredo deve se articular segundo o provável ou o necessário, vale dizer, segundo o que é opinião aceita ou segundo o necessário e conter, ao mesmo tempo, algo que é contrário à opinião? Se foi realmente dada uma solução para esse problema no corpo da *Poética*, deve-se admitir que ela parece tão simples quanto elegante. Na capítulo 18, retornando à questão da peripécia, Aristóteles diz: *estin de touto kai eikos hôsper Agathôn legei, eikos gar ginesthai polla kai para to eikos* (1456 a 23-25). “E isto (i.e., alguém sábio ser enganado, ou alguém corajoso ser vencido) também é provável, no sentido em que Agatão diz: pois é provável muitas coisas acontecerem mesmo contra a probabilidade”. A frase tem uma elegância de estilo que parece honrar a reputação de Agatão. Mas se deixarmos de lado a elegância do estilo e nos perguntarmos se a proposição resolve o conflito entre a articulação do enredo e a peripécia, que escapa à lógica do provável ou necessário que rege o primeiro, veremos que a questão não é simples. Examinado o ponto de uma maneira puramente estatística, parece razoável dizer que é provável que muitas coisas ocorram contra a probabilidade. De fato, considerando um conjunto composto de um grande número de eventos, muitos desses escapam ao que seria esperado. Mas o número dos eventos inesperados é muitas ordens de grandeza inferior ao número total de eventos. Basta pensar em jogos de azar. No mais das vezes, aquele que joga na roleta, perde. Isso não impede que seja provável que haja ganhadores. É até necessário haver ganhadores se todas as casas forem preenchidas com pelo menos uma ficha. Mas é muito pouco provável que determinado jogador ganhe, ou ainda, é pouco provável que a banca, na somatória das apostas, perca (cassinos, afinal, são empresas lucrativas). Se a frase que Aristóteles atribui a Agatão faz referência a eventos desse tipo, ela é claramente insatisfatória para dar conta do caráter paradoxal da peripécia. Aliás, é o próprio Aristóteles, em uma passagem da *Retórica* que analisa os silogismos aparentes (*phainomenos sullogismos*– 1402 a 5 et seq.), quem classifica o raciocínio de Agatão como falacioso, por confundir aquilo que é provável em sentido absoluto (*haplôs eikos*) com o que é provável em sentido particular (*ti eikos*). A falácia de Agatão, nos diz ainda a *Retórica*, tem o mesmo caráter da falácia que consiste em afirmar que aquilo-que-não-é, na medida em que ele é aquilo-que-não-é (*loc. cit.*). A reação dos comentadores a esse

Como, por exemplo, no *Édipo*: o mensageiro, tendo vindo para tranquilizar Édipo e afastá-lo do temor em relação a sua mãe, ao ter revelado quem Édipo era, fez o contrário¹⁸³. Também é o caso do *Linceu*: sendo este levado para morrer, ao passo

conflito é, como não poderia deixar de ser, variada. Dupont-Roc e Lallot valem-se explicitamente da ‘solução de Agatão’:

“Ainsi, le coup de théâtre, probablement unique ... est moins un moment du “reversement” tragique (*metabasis*) que la forme spécifique qu’il revêt parfois: ce point extrême du vraisemblable où l’enchaînement des faits se produit contre toute attente (c’est “le vraisemblable qui se produit contre le vraisemblable”, chap. 18, 56 a 25), et provoque le vif plaisir de la surprise”. (ARISTÓTELES, 1980, p. 232, nota 1 do capítulo 11 – grifo nosso: a frase sublinhada é a frase de Agatão).

Dizer que a peripécia é o “ponto extremo do verossímil” é fazer o conflito disfarçar-se por trás do significado pouco preciso do termo ‘verossímil’, contra cujo uso já nos colocamos (cf. nota 4 do capítulo 7). Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 111), por sua vez, reconhece o conflito que emerge da passagem final do capítulo 9

The final point of importance in ch. 9 is the observation that a specifically tragic drama can best arouse a sense of wonder, and also the tragic emotions of pity and fear, by paradoxical but nonetheless causally coherent events. We can get a glimpse here of one of the points at which Ar.'s understanding of unity does come under some strain

mas sua objeção não se centra na aparente incompatibilidade entre o caráter da peripécia e o nexos provável ou necessário das ações, ainda que tenha o mesmo teor. Aos olhos de Halliwell, os requisitos de probabilidade e necessidade que organizam o enredo são insuficientes para dar conta da ação trágica em todos seus aspectos.

As a general doctrine of dramatic 'logic', the view of unity which chs. 7 and 8 set forth has obvious enough merits. But by equating unity of plot-structure with unity of action, Ar. presupposes that poetic drama can always afford to present an internally perspicuous and intelligible sequence of events. Tragedy can pose a challenge for such an assumption by dealing with obscure events whose underlying causes may not be accessible to our ordinary powers of comprehension. (idem, ibidem)

Essa objeção leva-o a questionar a ausência do divino na análise da tragédia tal como a *Poética* nos apresenta:

But in both the *Oedipus* and the *Iphigeneia* there is a prominent divine context and background to all that is shown in the plays, and we do not have to assume that Ar.'s neglect of it would have been matched by the original audiences of these works. (idem, p. 119)

Em vários comentadores essa passagem, ou outras de mesmo teor, causa uma certa perplexidade que, para dizê-lo de uma maneira geral, nasce do privilégio concedido ao provável e ao necessário na ação trágica, o que parece excluir do domínio da *Poética* o contingente. Entretanto, toda ação trágica em uma conjunção bastante improvável de eventos e o destino do herói trágico parece não poder prescindir do recurso ao contingente para ser apreendido na sua inteireza. Uma resposta a tais questões deve nascer de uma análise do necessário, do provável e do acaso dentro da tragédia. Veja-se a nota seguinte.

¹⁸³ O trecho do *corpus* aristotélico em que existe uma abordagem mais extensa a respeito do acaso (*tukhê*) é o livro II da *Física*, mais especificamente os capítulos 4, 5 e 6 desse livro. Aristóteles, após ter exposto sua teoria das quatro causas (causa formal, causa final, causa eficiente, causa material) se pergunta em que sentido o acaso (e o espontâneo – *to automaton*) pode ser também considerado causa de algo. A questão é importante em se tratando da *Poética*, e não menos porque é o próprio Aristóteles que afirma, usando uma terminologia que se encontra também na *Poética* (cf., por exemplo, a presença do *hôs epi to polu* - ‘no mais das vezes’ e do *ex anankês* - ‘necessariamente’):

Prôton men oun, epeidê horômen ta men aei hôsautôs gignomena ta de hôs epi to polu, phaneron hoti oudeterôu toutôn aitia hê tukhe legetai oude to apo tukhês, oute tou ex anankês kai aiei oute hôs epi to polu. all' epeidê estin ha gignetai kai para tauta, kai tauta pantes phasin einai apo tukhês, phaneron hoti esti ti hê tukhê kai to automaton: ta te gar toiauta apo tukhês kai ta apo tukhês toiauta onta ismen (196 b 10-17)

Primeiramente, então, uma vez que vemos algumas coisas vindo a ser da mesma maneira sempre, outras, no mais das vezes, é manifesto que o acaso e aquilo que é a partir de acaso não se denominam causa de nenhuma delas, nem daquilo que é por necessidade e sempre, nem daquilo que é no mais das vezes. Mas uma vez que, além dessas, há também outras coisas que vêm a ser a partir do acaso, é manifesto que o espontâneo e o acaso são algo; pois reconhecemos as coisas desse tipo como sendo a partir do acaso e as coisas a partir do acaso como sendo desse tipo. (Trad. Lucas Angioni (ARISTÓTELES, 2002, p. 77-79))

Se formos ao início do capítulo 7, encontraremos, presidindo a composição do enredo, os mesmos conceito de 'necessário' (*ex anankês*) e de 'no mais das vezes' (*hês epi to polu*), que, por sua vez, se nossa suposição é correta, dá origem ao conceito de 'provável' (*kata to eikos* – ver nota 4 do capítulo 7). E ainda mais, o necessário e o provável devem presidir não apenas a seqüência das ações e a articulação dos episódios, mas também a própria caracterização dos personagens (1445 a 33 – 36). O acaso, então, não pode ser considerado causa de nenhuma ação trágica. Na *Física* Aristóteles define o acaso como causa acidental operando no domínio daquilo que pode ser objeto de escolha (*proairesis*) e daquilo que é em vista de algo. Façamos uso do exemplo que ele próprio dá para ilustrar esse conceito. Se alguém vai ao mercado com uma certa intenção (ou seja, há uma causa final que explicita o por quê de ele ir ao mercado: por que esse sujeito foi ao mercado? Para comprar peixe, por exemplo) mas nesse mesmo mercado encontra alguém que lhe deve dinheiro e recupera essa quantia, esse é um evento que se deve ao acaso. A ação e sua causa final (ir ao mercado para comprar peixe) tornam-se causa acidental de ele recuperar o dinheiro (ou de ele se encontrar com quem lhe devia o dinheiro, pouco importa – veja-se, a respeito das controvérsias desse exemplo, Charlton, (ARISTÓTELES, 1992, p. 107-108)). Se é assim o acaso, é surpreendente que os efeitos da fala do mensageiro de Corinto, no *Édipo Rei*, por exemplo, não sejam, de alguma forma, referidos por Aristóteles também ao acaso. Afinal, era intenção do mensageiro afastar Édipo dos temores que o atormentavam em relação à mãe, mas essa intenção inicial se transformou em causa acidental de Édipo descobrir quem ele era. Não caberia aqui ao menos uma semelhança com os eventos que levam alguém a recuperar por acaso um dinheiro que se lhe era devido tendo ido ao mercado com outra intenção? Mas parece haver uma diferença, talvez fundamental: o mensageiro fez o *contrário* do que pretendia (*tounantion epoiêsen* – 1452 a 26). Essa característica também é uma característica da peripécia (ela é 'a mudança dos acontecimentos no seu contrário' – *hê eis to enantion tôn prattomenôn metabolê* – 1452 a 22). Seria isso suficiente para banir esse evento do domínio do acaso? Se sim, tanto melhor, porque dessa forma a própria peripécia estaria fora dos domínios do acaso e em nada ela contrariaria os ditames do enredo. Mas 'fazer o contrário' ainda não é o suficiente. Pensemos, por exemplo, que o sujeito que recuperou o dinheiro no mercado, ao invés de ter ido lá para comprar peixe, tivesse ido para pedir um empréstimo. Se ele tivesse encontrado seu devedor antes de pedir o empréstimo e tivesse recuperado desse devedor uma quantia tal que não apenas o livrasse da necessidade do empréstimo mas ainda lhe deixasse com dinheiro suficiente para emprestar mais dinheiro e isso efetivamente ocorresse, a ida ao mercado teria tido um efeito contrário ao pretendido, mas o processo todo ainda poderia ser descrito como tendo ocorrido 'por acaso'. Os eventos relativos ao mensageiro, entretanto, ainda têm algo a mais que os diferencia claramente desse exemplo último: para afastar completamente Édipo dos temores em relação a sua mãe *necessariamente* deve-se revelar quem ele é, e essa revelação *necessariamente* produz o efeito contrário do pretendido. O ato de revelar a identidade de Édipo *necessariamente* anula a intenção que o preside, ele é contraditório em si mesmo. A ida ao mercado redundando no efeito contrário ao pretendido não é contraditória nesse sentido descrito. A ida ao mercado não implica necessariamente que o efeito contrário será atingido. Mas, ainda mais uma vez, o fato de a revelação ser contraditória em si mesma quanto aos efeitos pretendido e efetivo é suficiente para que a definição de acaso dada por Aristóteles na *Física* não se aplique a esse caso? Voltemos ao caso de ir ao mercado para comprar peixe. Há uma causa própria da ida ao mercado: comprar peixe. Ela é causa própria na medida em que o sujeito da ação 'ir ao mercado' planejou essa ação em vista dessa causa e na medida em que, para essa ação com essa causa, cabe a rubrica 'no mais das vezes'. A recuperação do dinheiro, entretanto, não estava nos planos do agente. Isso é importante para que o evento possa ser descrito como 'devido ao acaso'. Aristóteles é, nesse ponto, explícito:

que Dânao seguia para matá-lo, aconteceu, a partir dos próprios fatos, que este morreu, e aquele se salvou.

O reconhecimento, por sua vez¹⁸⁴, como o próprio significado do termo¹⁸⁵ evidencia, é a mudança da ignorância para o conhecimento, levando ou à amizade

é assim, nessas condições que ao menos se diz que veio a partir do acaso; no entanto, se ele veio [ao mercado] depois de escolher e em vista daquilo [i.e., da cobrança], ou se ele freqüenta o lugar sempre ou no mais das vezes <fazendo cobranças>, não se diz “a partir do acaso” (*Física*, 197 a 2-5, tradução de Lucas Angioni (ARISTÓTELES, 2002, p. 81), com esclarecimentos entre colchetes).

A relação que existe, então, entre ‘ir ao mercado’ e ‘recuperar o dinheiro’ não é uma relação que possa ser colocada sob a rubrica ‘sempre’ ou ‘no mais das vezes’. A relação que existe entre ‘revelar a identidade de Édipo’ e ‘atemorizá-lo quanto a seu destino’, no entanto, é uma relação necessária, assim como parecia necessária ao mensageiro a relação entre ‘acalmar Édipo quanto a seu destino’ e ‘revelar sua identidade’. Assim sendo, a peripécia parece livre da pecha de ‘ser ao acaso’, pelo menos no que diz respeito ao acaso tal como Aristóteles conceitua na *Física*. Em relação ao caráter extraordinário da peripécia, resta ainda tecer algumas considerações sobre as estruturas de enredo que permitem que um evento como a peripécia se dê. Afinal, que tipo de trama de fatos, que constelação de eventos é tal que permite que um fato tão peculiar quanto a peripécia (qual seja, um ato que anula *necessariamente* a intenção que o preside) aconteça, seja provável ou necessário e, por isso mesmo, paradoxal? Nesses termos, a peripécia confina com a incomensurabilidade da diagonal do quadrado em relação aos lados, fato ele também causador de espanto, necessário, mas paradoxal (cf. *Metafísica*, 983 a 15). Ora, basta olhar os enredos das tragédias: quem poderia imaginar algo como um filho que, sem saber, mata o pai e casa com a mãe, como no *Édipo Rei*? Quem pode imaginar uma irmã que, sem saber, está encarregada do sacrifício do irmão, como em *Ifigênia em Áulis*? No entanto, aceitamos esses enredos improváveis porque não só (aí sim, cabe a frase de Agatão) é provável que haja fatos improváveis como também há uma lógica que os ordena. Se há algo que é fora do comum da tragédia, não é a peripécia, é o extraordinário dos eventos trágicos. A peripécia não contraria a lógica causal do enredo e não está em desacordo com ela, pelo contrário: a peripécia revela a lógica profunda que rege o enredo e que escapava à *doxa* dos personagens e/ou dos espectadores. Afinal, essa mesma *doxa* certamente sustentaria que Édipo não matou o próprio pai nem casou com sua mãe. Ela é paradoxal (*para tèn doxan*) nesse sentido. O que é surpreendente, portanto, não é que a peripécia esteja fora do ordenamento causal que preside o enredo, mas que ela, na verdade, seja o próprio elemento que revela a causalidade latente dos fatos.

Talvez se objete, com certa razão, que esse tipo de peripécia analisada aqui serve muito bem para enredos como *Édipo Rei* e *Ifigênia em Áulis*, mas *toda* peripécia é assim? Talvez não, e provavelmente nem mesmo a *Poética* considere o termo com todo o rigor que propomos. Veja-se, por exemplo, que a cena do banho, na *Odisséia*, é descrita como uma cena em que há um reconhecimento com peripécia, mas a análise da cena não se encaixa bem nesse esquema lógico (veja-se nota 9 do capítulo 16). De qualquer forma, a análise da peripécia tal como sugerimos parece permitir, dentro da *Poética*, uma articulação mais clara, sem pontos cegos, entre acaso, surpresa, necessidade e probabilidade como propiciadores de piedade, de temor e, conseqüentemente, do *ergon* da tragédia.

¹⁸⁴ No texto grego há um par *men ... de* que algumas traduções omitem mas que é importante para evidenciar a maneira correlata com que Aristóteles considera a peripécia e o reconhecimento. De fato, em qualquer dos casos se trata de uma mudança (*metabolê*) engendrada dentro do próprio enredo. O reconhecimento, entretanto, parece ter um caráter mais flexível que a peripécia (cf. Halliwell, (ARISTÓTELES, 1987, p. 118): “...but Ar. seems to acknowledge that the latter – i.e., o reconhecimento – is a more adaptable dramatic device”) na medida em que esta requer uma conjunção de fatores bastante peculiar. Entende-se, assim, por que há vários tipos de reconhecimento, que serão objeto do capítulo 16.

¹⁸⁵ Em grego, o comentário ‘como o próprio significado do termo evidencia’ é mais pertinente na medida em que os vocábulos que foram traduzidos por ‘reconhecimento’, ‘ignorância’ e ‘conhecimento’ são todos cognatos (*anagnôrisis*, *agnoia* e *gnôsis*, respectivamente) e o prefixo que forma o primeiro (*ana-* em *anagnôrisis*) parece ter sido entendido por Aristóteles como indicando a passagem de um estado (‘desconhecimento’ – *agnoia*) a outro (‘conhecimento’ – *gnôsis*).

ou à inimizade, que se dá entre os que tinham um *status* definido em relação à fortuna ou ao infortúnio¹⁸⁶.

Mais belo é o reconhecimento quando se dá ao mesmo tempo que a peripécia, como é o caso em *Édipo*. Há também outros tipos de reconhecimento, pois mesmo quanto a seres inanimados e quanto ao que ocorre por acaso é possível que se dê como foi dito, e é possível haver reconhecimento mesmo quanto a se alguém fez algo ou não. Mas o reconhecimento mais apropriado ao enredo e às ações é o que foi dito. Pois um tal reconhecimento com peripécia suscitará piedade ou temor (e de ações desse tipo estabelecemos que a tragédia é mímese); além disso, a eventos de tal tipo seguir-se-á a o ser bem sucedido ou mal sucedido.

Uma vez que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas¹⁸⁷, há reconhecimentos que são apenas de um em relação ao outro, quando é evidente

¹⁸⁶ A tradução se baseia na tradução de Else (“And recognition is .. a shift from ignorance to awareness ... of people who have previously been in a clearly marked state of happiness or unhappiness” (ARISTÓTELES, 1994, p. 36)) e nos seus comentários quanto ao verbo *horizein*. Ele sustenta (citado por Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES 1998a, p. 173-174)) que esse verbo, seguido da preposição *pros*, não tem nenhuma ocorrência em Aristóteles que permita traduzi-lo como ‘destinado a’, opção preferencial da maioria das traduções. Interessante notar que Eudoro de Sousa, mesmo dando razão a Else em nota (ARISTÓTELES, 1998a, p. 173-174, comentário ao § 61), traduz de maneira diversa: “...que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (Eudoro de Sousa, *idem*, p. 118, grifo nosso). Dupont-Roc e Lallot, que citam o argumento de Else para opor-se a ele, adotam como tradução “entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur” (ARISTÓTELES, 1980, p. 71) e se justificam com o seguinte comentário:

Il nous semble plus juste, eu égard au mouvement de la phrase et à la reprise plus loin des termes de « bonheur et malheur » comme points d'aboutissement (*to atukhein kai to eutukhein sumbèsetai*, 52 b 2), de choisir le sens courant de « désigner pour », tout en soulignant fortement qu'il n'est absolument pas question ici d'un destin d'ordre métaphysique, mais de la fin nécessaire à laquelle conduit la succession des faits agencés par le poète (*idem*, p. 233, nota 2 do capítulo 11).

Sem ter a pretensão de esgotar o assunto, deve-se dizer que o trecho citado por Dupont-Roc e Lallot (1452 b 2) não faz referência somente ao reconhecimento, mas ao melhor reconhecimento, ou seja, aquele que se dá ao mesmo tempo que a peripécia. Se essa última está envolvida, pode-se supor que a frase citada pela dupla de estudiosos franceses (*to atukhein kai to eutukhein sumbèsetai*) seja devida antes à peripécia que ao reconhecimento. Como argumento favorável à tradução de Else, ainda, pode-se dizer que a situação final dos personagens já está contemplada pela frase *ê eis philian ê eis ekhthran*, e que, em se tratando de uma mudança (*metabolê*), a situação inicial deles talvez devesse ser também mencionada. Rostagni tem ainda uma terceira solução: na passagem não se trata nem de se fazer referência ao estado inicial dos personagens, nem ao estado final, mas sim de indicar a *mudança* operada por meio do reconhecimento. Comentando *tôn hōrismenōn*, ele escreve: “fra i personaggi que *così* sono destinati alla felicità o all'infelicità”, e che, cioè, conducono alla soluzione felice o infelice del dramma”. (ARISTÓTELES, 1945, p. 61, comentário às linhas 31 e 32, itálico do original). Pode-se objetar a solução de Rostagni nos mesmo termos já usados.

¹⁸⁷ Alguns comentadores vêem aqui um descarte, por parte de Aristóteles, dos outros tipos de reconhecimento mencionados no parágrafo anterior (‘há também outros tipos de reconhecimento...’) a fim de marcar que o reconhecimento por excelência é o reconhecimento que se dá entre pessoas. Rostagni, por exemplo, traduz em nota e comenta:

quem é o outro, mas por vezes é preciso haver reconhecimento por ambas as partes. Por exemplo, Ifigênia foi reconhecida por Orestes pelo envio da carta, mas para ele ser reconhecido por ela foi preciso um outro reconhecimento¹⁸⁸.

Duas partes do enredo, então, são essas, a peripécia e o reconhecimento. Mas há uma terceira, o evento patético. Desses, a peripécia e o reconhecimento foram abordados; o evento patético, por sua vez, é uma ação destrutiva ou dolorosa, como as mortes, os sofrimentos e ferimentos em cena e tudo quanto seja desse tipo.

“ ‘*epei dê ... tinôn estin anagnôrisis*’, ‘poichè il riconoscimento è riconoscimento di persone’, essendo ormai inteso che questo è il solo che conti: gli altri, di cose ecc., sono rimasti esclusi...” (ARISTÓTELES, 1945, p. 63, comentário à linha 3).

Mas a polaridade que o parágrafo anterior parece estabelecer é entre o reconhecimento acompanhado de peripécia e outros tipos de reconhecimento. Se há o descarte de um dos pólos da dupla, é estranho que o que prevaleça seja não o outro pólo (‘reconhecimento acompanhado de peripécia’) mas um terceiro termo (‘reconhecimento entre pessoas’) que não parece ter equivalência com o segundo. Aliás, o trecho todo que se refere ao reconhecimento tem reconstrução bastante problemática, a começar da própria definição de reconhecimento, que parece partir de um escopo amplo, baseado em um evidência etimológica (ver nota 4) para imediatamente restringi-lo de uma forma um tanto arbitrária e especificada particularmente com vistas à tragédia (*ê eis philian ê eis exthran*), sendo que há ainda um terceiro componente sobre o qual se disputa (*tôn pros eutuxhian ê dustuxhian hôrismenôn* – ver nota 5). Desse escopo amplo, restringido por uma especificação *ad hoc*, vem juntar-se ainda uma restrição ainda maior, o do melhor reconhecimento, aquele acompanhado de peripécia. Dessa forma, quando o texto diz *hôsper eirêtai* (1452 a 35) e *hê eirêmenê estin* (1542 a 38) não se consegue precisar com clareza se o texto se refere ao reconhecimento em geral, ao reconhecimento restringido pela especificação *ê eis philian ê eis exthran*’ ou ao melhor reconhecimento. Dessa dificuldade deriva uma indecisão quanto a se a frase ‘mais belo é o reconhecimento quando se dá ao mesmo tempo que a peripécia, como é o caso de Édipo’ deva ser colocada no final do parágrafo anterior ou no início do seguinte, como está colocada. Seja como for, talvez se possa considerar como mais adequado que a frase *epei dê hê anagnôrisis tinôn estin anagnôrisis* tenha como função não circunscrever o reconhecimento entre pessoas como o reconhecimento por excelência, mas sim indicar que, como em geral o reconhecimento na tragédia se dá entre pessoas, e como há sempre pelo menos dois indivíduos envolvidos, é necessário que um reconheça o outro e que esse último reconheça o primeiro, a não ser quando é evidente quem um deles é. O *tinôn*’ da frase tem sua ênfase deslocada da semântica (não se trata de referir ‘indivíduos’, como se fosse o caso de estabelecer uma fronteira desse com outros tipos de reconhecimento) para a morfologia (se trata de um *plural*, ou seja, há pelo menos dois personagens que se reconhecem) ao mesmo tempo em que a frase deixa de ser considerada recapitulativa para se tornar prospectiva.

¹⁸⁸ A respeito dos fatos dessa peça, veja-se a nota 12 do capítulo 16.

Tratamos anteriormente das partes qualitativas¹⁹⁰ da tragédia de que se deve fazer uso, mas as partes segundo a quantidade e nas quais a tragédia, ao ser

¹⁸⁹ É grande a controvérsia quanto à autenticidade desse capítulo 12. Os que se posicionam a favor de seu caráter espúrio têm dois argumentos principais: o capítulo interrompe, com assunto diverso, uma bem articulada exposição a respeito do enredo, que continua no capítulo 13 (veja-se a nota 2 do capítulo 13 quanto a evidências lingüísticas dessa articulação), e a descrição que ele dá das partes quantitativas da tragédia corresponde mal ao material que chegou até nós. Os que se posicionam a favor de sua autenticidade enfatizam seu estilo, bastante próximo do aristotélico, e contra-argumentam que, se a posição em que ele se encontra parece interromper o discurso a respeito do enredo, a verdade é que Aristóteles efetivamente se propôs analisar a arte poética em suas partes, consideradas segundo a quantidade e a qualidade (1447 a 10-11). Ritter foi o primeiro a considerá-lo como uma interpolação (cf. Hardy (ARISTÓTELES, 1995, p. 9) e Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 18, aparato crítico)). Hardy pensa se tratar de um trecho legitimamente aristotélico, ainda que acrescentado posteriormente (idem, ibidem). Entre os que objetam as definições dadas às partes da tragédia, Else é o mais enfático:

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 Tze-tzes' verse treatise *perì tragikh=j poih/sewj*. In all three places what we have is, undoubtedly, a reflection of late-antique or Byzantine grammatical knowledge (Else, citado por Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 175))

Else, entretanto, conserva o início do capítulo e o emenda diretamente com o início do capítulo 13, em uma solução bastante engenhosa, ainda que um tanto arbitraria (ARISTÓTELES, 1994, p. 37). Mas dessa forma não se conservam, por exemplo, certos torneios verbais que parecem tipicamente aristotélicos, como a frase *eis ha diaireitai*, também presente em contextos em que se trata da divisão de algo, como em *De juventute et senectute...* (*triôn de merôn ontôn eis ha diaireitai*, 468 a 13 – ‘sendo três as partes nas quais se divide’) e em *Historia animalium* (*megista men oun esti tade tôn merôn eis ha diaireitai to sôma to sunolon, kephalê, aukhên, thôrax, brakhiones duo, skelê duo*, 491 a 27 – ‘são essas as principais partes do corpo nas quais ele se divide como um todo: cabeça, pescoço, tórax, dois braços, duas pernas’). Também é tipicamente aristotélico referir-se à divisão quantitativa como divisão *kata to poson*, o que também ficaria de fora com a excisão de Else.

¹⁹⁰ O uso do termo *eidos* (traduzido como ‘partes qualitativas’) aqui geralmente é confrontado com o uso do mesmo termo em 1450 a 13. Em ambos os casos Aristóteles se refere às partes da tragédia definidas no capítulo 6 (enredo, caráter, pensamento, elocução, canto e espetáculo), partes segundo as quais se diz de que tipo é a tragédia (*kath'ha poia tis estin hê tragôidia* – 1450 a 8). Tanto no capítulo 6 quanto aqui, *eidos* parece se referir não à divisão gênero / espécie, que é típica da filosofia aristotélica, mas sim a essas partes qualitativas da tragédia. Isso soa bastante estranho e deu origem a uma tentativa, por parte de Dupont-Roc e Lallot, de compatibilizar os dois usos. Segundo Dupont-Roc e Lallot, as partes (*merê*) da tragédia dariam origem às espécies (*eidê*) da tragédia, explicitadas no capítulo 18 (1455 b 33 et seq.), ao se tomarem preponderantes umas em relação às outras. A tentativa parece ser frutífera, ainda mais se levarmos em conta não só que o trecho citado articula as expressões *hôs eidesi* e *kata to poson* por um par *men...de*, o que evidencia seu caráter correlato, como também o fato de que o próprio par *kata to poson / kata to poion* se converte, em alguns trechos do corpus aristotélico, em *kato to poson / kata to eidos* (cf. *Met.* 999 a 1 e 1053 a 14). A tradução proposta adota esse ponto de vista, que parece ser o mesmo de Halliwell, por exemplo, que traduz: “Having earlier given the parts of tragedy which determine its qualities...” (ARISTÓTELES, 1987, p. 43). No entanto, há uma série de problemas que devem ser contornados, como, por exemplo, o fato de que seis são as partes (*merê*) da tragédia, e quatro são suas espécies. Se efetivamente há uma correspondência entre *merê* e *eidê*, certamente essa correspondência não é biunívoca. A compatibilização entre os termos deve ser uma solução de compromisso. Ainda, o trecho do capítulo 18 em que se fala das espécies de tragédia é bastante truncado e geralmente se o considera como corrompido. (Cf. notas 5 e 7 do capítulo 18) .

decupada, se divide, são essas: prólogo, episódio, êxodo e partes corais. Das partes corais, umas ocorrem como párodo e outras como estásimo, sendo que essas são comuns a todas as tragédias, e são próprias apenas a algumas os cantos de atores em cena¹⁹¹ e os *kommoi*¹⁹².

O prólogo é a parte inteira da tragédia que vem antes do párodo do coro; episódio é a parte inteira da tragédia que se dá entre partes corais inteiras; êxodo é a parte inteira da tragédia depois da qual não há canto coral; do coro, o párodo é a primeira fala inteira, o estásimo é o canto do coro sem anapesto e sem troqueu; o *kommos* é um lamento comum ao coro e aos atores em cena.

Tratamos anteriormente das partes qualitativas da tragédia de que se deve fazer uso, mas as partes segundo a quantidade e nas quais a tragédia, ao ser decupada, se divide, são essas¹⁹³.

¹⁹¹ Que a expressão *apo tês skênês* se refira a uma parte da tragédia devida exclusivamente aos atores é o que se infere a partir dos *Problemas*, mais especificamente no problema apresentado a partir de 918 b 13 (a expressão em si ocorre em 918 b 26).

¹⁹² A própria *Poética* define *kommos* logo abaixo. Rostagni menciona, a respeito desse trecho, “dúvidas e questões infinitas que foram levantadas” (ARISTÓTELES, 1945, p. 66, nota à linha 16). As discussões que houve não chegaram até os comentários e traduções consultadas, mas a principal divergência é relativa à abrangência do *tauta* (‘essas’) da linha 1452 b 18. Ele se refere a todas as partes mencionadas ou apenas ao párodo e estásimo corais? Se ele recupera apenas as partes corais, resulta a incongruência de se fazer do canto dos atores também uma parte coral. A esse problema, Rostagni responde que, se o nome ‘parte coral’ não cabe com precisão aos cantos de atores em cena e aos *kommos*, tampouco caberia colocá-los ao lado do prólogo, do episódio e do êxodo, que são partes recitadas. O canto dos atores faz parte do *melos* (‘canto’) e é em razão disso que ele está aí incluído, ainda que não sem alguma imprecisão. Adotam essa postura Rostagni, Gallavotti, Halliwell e Else. Mas Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Jaime Bruna, Bywater e Butcher traduzem *tauta* como se fizesse referência a todas as partes mencionadas. A tradução proposta opta pela posição de Rostagni, sem ter, entretanto, nenhuma pretensão de solucionar a questão.

¹⁹³ O parágrafo final é obviamente uma cópia do inicial, o que depõe contra a autenticidade senão do texto, pelo menos de sua localização.

13

O que deve visar¹⁹⁴ e o que deve evitar aquele que compõe o enredo e por quais meios se obterá o efeito próprio da tragédia é o que é¹⁹⁵ necessário dizer em seguida ao que já foi dito¹⁹⁶.

Uma vez que a composição da mais bela tragédia deve ser não simples, mas complexa, e esta deve ser mimética de casos que inspiram temor e piedade¹⁹⁷ (pois isso é próprio da mímese desse tipo), primeiro é evidente que não se deve mostrar

¹⁹⁴ O verbo *stokhazesthai* ('almejar', 'visar', 'ter como alvo') pode ser lido em chave anódina, como a tradução sugere, ou pode-se sugerir para ele um sentido mais preciso recorrendo-se, por exemplo, ao uso que Aristóteles faz de um termo cognato na *Ética Nicomaquéia*. Lá se diz que a virtude é *stokhastikê* em relação à mediedade, visto que é possível errar de muitas maneiras, mas o acerto, quando se trata da virtude ou da arte, é raro (*Ética Nicomaquéia*, 1106 b 14 et seq.). Assim, pode-se ler nesse verbo que quem faz o enredo visa algo difícil de ser atingido. Pode-se levar a sugestão mais longe e propor que, em relação ao par visar / evitar, observa-se a mesma dinâmica que há entre o acerto ético (a virtude) e o erro ético (o vício). Como a relação entre o acerto e o erro éticos não é uma relação simétrica, talvez se possa ir mais longe ainda e propor que a correção que existe em apenas um dos manuscritos, que troca o *hôs* ('como') que inicia o capítulo por *hôn* ('o que'), correção amplamente aceita pelas edições modernas e que parece se basear sobretudo no paralelismo entre *hôn stoxhazesthai* e *ha eulabeisthai*, deve ser rejeitada na medida em que entre o erro e acerto éticos a relação subsistente não é uma relação de paralelismo. A observação não modifica fundamentalmente o caráter do trecho (com *hôs* a tradução seria 'como deve visar...'), mas tem o mérito de ver razão na tradição dos manuscritos contra uma emenda que talvez seja arbitrária.

¹⁹⁵ Das traduções consultadas, Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 44) parece ser o único a apostar fortemente no caráter condicional do optativo (*an eiê lekteon*), traduzindo "It follows from my earlier argument that I should define...". Esse comentário pode parecer de menor importância, mas, se analisarmos outros trechos do corpus aristotélico em que a expressão *eiê lekteon* ocorre (*Retórica*, 1363 b 6, *Primeiros Analíticos*, 68 b 13, *Ética Eudêmia*, 1247 a 38, *De generatione animalium* 770 a 6, *De partibus animalium* 640 b 27), quando ela aparece indicando que rumo o texto deve seguir (*Retórica* e *Primeiros Analíticos*) ela se apresenta sempre em meio a um raciocínio que, argumentando a respeito do que já foi feito, propõe um caminho a seguir. Ou seja, a expressão articula solidariamente partes do texto, e o optativo parece antes atenuar um possível caráter assertivo que expressar uma condicionalidade de fato. Nesse sentido, seria de se esperar que a frase solidarizasse o início desse capítulo com o que imediatamente o precedesse. Como o capítulo 13 é muito mais naturalmente seqüência do capítulo 11 que do capítulo 12, isso fornece um argumento a mais a favor do caráter interpolado desse último (ver nota 1 do capítulo 12).

¹⁹⁶ A expressão parece se referir não ao capítulo 12, imediatamente anterior, (veja-se a nota 2) nem ao todo da *Poética*, mas aos capítulos que se demoram mais detidamente no enredo até aqui (capítulo VII a XI) e, entre esse, menos aos capítulos que se referem a aspectos estruturais do enredo (capítulos VII, VIII e IX) e mais aos capítulos X e XI, onde o tema da mudança da fortuna é mais presente. Outro ponto a considerar em relação a esse primeiro parágrafo é a cesura apontada por Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p.131) na frase inicial deste capítulo, cesura que aponta uma divisão clara entre os capítulos 13 e 14. A frase *pothen estai to tes tragoidias ergon* ('por quais meios se obterá o efeito próprio da tragédia' – 1452 b 29) faria referência ao capítulo 14.

¹⁹⁷ As premissas apresentadas são duas, mas não podemos considerar que o enredo complexo esteja contemplado no que se segue imediatamente, senão teríamos que admitir que a peripécia é a reversão de fortuna, o que absolutamente não é o caso (cf. nota 1 do capítulo 11). Entretanto, Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p.69, comentário à linha 31) considera assim. Como a peripécia e o reconhecimento são assunto mais afim ao que é tratado no capítulo 14, parece razoável supor que essas duas premissas não fazem alusão exclusivamente ao que se segue de imediato, mas sim ao ao contexto geral dos capítulos 13 e 14, inclusive de acordo com a cesura apontada por Halliwell no primeiro parágrafo (ver nota anterior).

homens de grande virtude mudando da fortuna para o infortúnio (pois isso não inspira nem temor nem piedade, mas é repulsivo), nem homens perversos mudando do infortúnio para a fortuna, pois esse é o menos trágico de todos os casos (pois não tem nada do que deve: de fato, não desperta o sentimento de humanidade¹⁹⁸, nem é piedoso ou temível), nem, por sua vez, o homem extremamente mau caindo da boa fortuna para o infortúnio (pois uma tal composição teria o sentimento de humanidade, mas não a piedade nem o temor, pois um diz respeito àquele que é desafortunado sem merecê-lo, o outro diz respeito àquele que é semelhante a nós, isto é, a piedade se dá em relação ao que não merece, o temor em relação ao semelhante, de forma que o que ocorre não provocará nem piedade nem temor)¹⁹⁹.

¹⁹⁸ ‘Sentimento de humanidade’ traduz *‘philanthrôpon’* termo que ocorre apenas três vezes na *Poética*, duas neste parágrafo e uma em 1456 a 21. A escolha da tradução se baseia no uso do vocábulo feito em um trecho da *Retórica* e em outro da *Ética Nicomaquéia*. No primeiro tratado, quando Aristóteles analisa a piedade, diz-se que os idosos são piedosos por um motivo diferente que os jovens. Enquanto os mais velhos são piedosos por fraqueza, o que os faz se compadecerem do mal alheio porque, sendo fracos, não se sentem a salvo de um mal semelhante, os jovens são piedosos por *philantropia* (1390 a 18 et seq.). Ainda na *Retórica*, em 1389 b 8 diz-se que os jovens são piedosos "porque consideram que todos são bons (*khrestoi*) e melhores (*beltious*)". Na *Ética Nicomaquéia* o termo aparece na análise da *philia* e se liga ao sentimento de empatia que os homens sentem mesmo pelo semelhante mais afastado, com o qual não existe nenhum laço senão o sentimento de pertencimento ao gênero humano (1155 a 20 et seq.). Pode-se cogitar que esse sentimento de comunidade se vê ameaçado toda vez que alguém que não gostaríamos de reconhecer como humano (alguém extremamente perverso, por exemplo) triunfa, e se vê reforçado toda vez que uma pessoa como tal acaba em infortúnio.

¹⁹⁹ Aristóteles, para chegar ao enredo ideal, procede a uma análise dos tipos de enredo que devem ser evitados. A análise é feita por exclusão e leva em conta o caráter do herói (se bom ou mau, ou seja, se ele é virtuoso ou não – cf. capítulo 2) e qual o sentido do enredo, se da boa fortuna para o infortúnio ou contrário. Dessa análise, duas são as questões que intrigam: porque o primeiro caso é rejeitado, uma vez que ele parece ser capaz de provocar medo e piedade (a essa questão está relacionada outra: qual o significado de *miarôn*, termo que aparece aqui, mas também – com o mesmo sentido? – no capítulo 14, em 1453 b 39 e 1454 a 3) e porque, entre os casos possíveis (quais sejam: 1. o homem virtuoso que passa da boa fortuna para o infortúnio; 2. o homem virtuoso que passa do infortúnio para a boa fortuna; 3. o homem perverso que passa do infortúnio para a boa fortuna; 4. o homem perverso que passa da boa fortuna para o infortúnio), Aristóteles deixa de analisar o caso 2? Quanto à primeira questão, a resposta de Dupont-Roc e Lallot parece ser a mais consistente (ARISTÓTELES, 1980, p. 238-244, nota 2 do capítulo 13): segundo eles, é necessário ler a expressão *epieikês anêr* (‘homens de grande virtude’ – 1452 b 34) como se referindo a um homem de qualidade ética superior, tal como ele é apresentado, pelo mesmo termo, na *Ética Nicomaquéia* (1137 b 2). Mostrar um tal homem caindo em desgraça seria *miarôn*, que optamos por traduzir por ‘repulsivo’. O termo como usado aqui não tem a mesma acepção específica do capítulo 14 (onde ele qualifica a deliberação de matar alguém sabendo-se das circunstâncias – no caso, a *philia* que une agente e vítima), mas nos dois casos há uma situação igualmente condenável do ponto de vista ético. Além disso, a mudança de fortuna do herói *epieikês* não suscitaria temor porque o temor diz respeito ‘a quem nos é semelhante’ (1453 a 4 e 5) e esse não é o caso do homem de excelência ética. De fato, a situação ideal elege como protagonista aquele que tem uma situação intermediária (*ho metaxu* – 1453 a 7) entre o perverso e o de grande virtude. A solução tem seus méritos, entre eles está articular o trecho em questão com a teoria ética de Aristóteles e propiciar uma leitura coerente do capítulo 13 e deste com o 14. Mas há certos problemas, como não poderia deixar de ser. O primeiro é dar um sentido bastante específico a um termo (*epieikês*) que tem outras ocorrências na *Poética* nas quais essa especificidade não se aplica (1454 b 13 e 1462 a 2, por exemplo). Dupont-Roc e Lallot reconhecem o problema, mas argumentam:

Même si *epieikês* est susceptible d’emplois plus vagues, plus flous, où il dénote la qualité d’ “homme (de) bien” (par exemple en 54 b 13 ou 62 a 2), il n’est pas interdit

Resta, então, o homem em posição intermediária entre esses, do seguinte tipo: aquele que nem se destaca pela virtude ou pela justiça, nem cai no infortúnio pelo vício ou pela perversidade²⁰⁰, mas por algum erro, dentre os homens que gozam de grande reputação e boa fortuna, como Édipo e Tiestes, e os homens ilustres de famílias semelhantes.

É necessário então que o enredo exitoso seja antes simples que, como alguns dizem, duplo²⁰¹ e efetue a mudança não para a fortuna a partir do infortúnio, mas o contrário: da fortuna para o infortúnio, não por uma perversidade, mas por um grande erro de alguém que é como foi dito, ou melhor, de preferência a pior. Um sinal disso é o que acontece: primeiro os poetas contavam enredos²⁰² encontrados ao acaso, mas agora as mais belas tragédias são compostas em torno de poucas linhagens, por exemplo, em torno de Alcmena, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes ou Télefo, e tantos outros quantos vieram a fazer ou sofrer coisas terríveis.

de penser que, dans le contexte nettement éthique du chapitre 13, il a le sens fort de “(suprême) juste”. (ARISTÓTELES, 1980, p. 241-242)

Outro problema, de solução mais difícil, é conciliar o fato de que a tragédia representa homens “melhores que nós” (capítulo 2, capítulo 15) mas ‘não tão melhores assim’. Esse ponto não chegou a ser considerado por Dupont-Roc e Lallot. Halliwell aborda a questão no seu comentário ao capítulo 13 (ARISTÓTELES, 1987, p. 124-125). Segundo ele, seria necessário distinguir as virtudes dos heróis trágicos tais como elas são celebrizadas nos mitos tradicionais e tais como elas seriam consideradas dentro da ética aristotélica. No contexto do capítulo 13, o caráter do herói deve ser considerado dentro dos critérios da ética aristotélica (não nos esqueçamos que o geral, a que a poesia faz referência, diz que tipo de coisa compete a um certo tipo de homem falar ou fazer – cf. capítulo 9, nota 3), mas quando Aristóteles diz que a tragédia realiza a mimese de homens ‘melhores que nós’ ele faz referência aos heróis tais como eles aparecem nos mitos tradicionais. Quanto à segunda questão levantada a respeito do trecho (por que Aristóteles deixa de analisar o caso 2: o homem virtuoso que passa do infortúnio para a boa fortuna) claro está que essa situação seria descartada por não suscitar nem temor nem piedade. Por que Aristóteles não torna isso explícito é uma questão cuja resposta dificilmente escaparia ao terreno das hipóteses.

²⁰⁰ Deve-se manter a polaridade da construção sintática (*mête diaferôn ... mête metaballôn*), que, a nosso ver, é sucedâneo do caráter intermediário (*ho metaxu*) do caso em questão. Traduzir o trecho como muitos fazem (Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa), considerando que a frase principal é a que tem o particípio *metaballôn*, mascara essa característica.

²⁰¹ ‘Enredo simples’ aqui se opõe a ‘enredo duplo’ e deduz-se, por oposição ao que é dito do enredo duplo, que é o enredo que tem solução única. O termo não tem o mesmo sentido que quando usado no par ‘enredo simples / enredo complexo’ (capítulo 10). A cesura ‘enredo simples / enredo duplo’ não constava como premissa do argumento e portanto causa estranheza que faça parte da conclusão. Mas Aristóteles parece se referir a algo que talvez fosse voz corrente na teorização sobre a tragédia (o contexto do trecho é cheio de referências opiniões alheias: ‘como alguns dizem’, 1453 a 13; ‘erram os que censuram Eurípedes’, 1453 a 19; ‘em segundo lugar vem a tragédia considerada como primeira por alguns’, 1453 a 30-31) e esse ambiente ‘dialógico’, por assim dizer, que nos escapa em seus detalhes e motivos, talvez justifique essa aparição *ex abrupto* de conceitos não explicitados anteriormente.

²⁰² ‘Enredos’ traduz, como de costume, *muthos*, mas aqui *muthos* parece se referir antes às histórias do estoque da tradição que ao enredo como uma das seis partes da tragédia. Como aqui se diz que os poetas *contavam* esses enredos, preferiu-se manter a tradução de *muthos* por ‘enredo’, ao contrário do capítulo 9 (ver nota 7 do capítulo 9).

Assim sendo, a mais bela tragédia segundo as regras da arte se faz com essa composição. Por isso, erram os que censuram isso mesmo em Eurípedes, por proceder assim em suas tragédias e muitas delas terminarem em infortúnio. Pois isto é, como foi dito, correto, e uma grande prova é que, em cena e nos concursos, tais tragédias, se bem realizadas, revelam-se as mais trágicas, e Eurípedes, se não organiza bem o resto, mostra-se, entretanto, como o mais trágico dos poetas.

Em segundo lugar vem a tragédia considerada como primeira por alguns, a que tem composição dupla, como a *Odisséia*, e que termina de maneira contrária para os bons e para os maus. É considerada a primeira por causa da pobreza de espírito dos espectadores, pois os poetas procuram realizar o desejo desses agindo assim. Mas esse não é o prazer próprio da tragédia, senão o da comédia. Pois aqueles que no mito são inimigos, como Orestes e Egisto, terminam como amigos, e ninguém é morto por ninguém.

É possível²⁰³ que o temível e o piedoso nasçam do espetáculo, mas também é possível que eles nasçam do próprio arranjo das ações, o que é preferível e próprio do melhor poeta. De fato, deve-se compor o enredo de forma a que, mesmo sem olhar, quem ouve as ações que se desenrolam se arrepie e sinta piedade do que acontece, justamente afecções que experimentaria alguém ouvindo o enredo de *Édipo*. Provocar isso por meio do espetáculo é algo menos afim à arte poética e que necessita antes de recursos materiais²⁰⁴. Aqueles que provocam por meio do espetáculo não o temível, mas somente o monstruoso²⁰⁵, não realizam trabalho

²⁰³ Há no original as partículas *men oun* cuja função não é evidente no trecho. Várias dessas partículas, articuladas como par, estão presentes por todo o texto da *Poética* em uma variedade de situações, por vezes usadas com um caráter definido e canônico, outras vezes não tão claramente empregadas. Segundo Smyth ([1984], p. 655, § 2901), o par tem um valor distinto segundo as partículas sejam usadas de maneira composta (ou seja, as características individuais de cada uma cedem lugar a um valor de conjunto), caso em que elas marcam, em réplicas, por exemplo, a certeza da asserção (*panu men oun* – ‘sim, com certeza’) ou ainda funcionam como uma correção, ou sejam usadas cada uma conservando seu valor “especialmente onde *men oun* indica a transição para um novo assunto. Nesse caso, *men* aponta uma antítese que vai se seguir à frente, e que é indicada por *de, alla, mentoi*, enquanto o *oun* (inferencial) faz a conexão com o que precede” (idem, ibidem). Esse segundo caso, de transição para um novo assunto, está claramente caracterizado na *Poética* em 1449 b 21, 1454 a 13, 1456 a 33, 1459 a 15 e talvez em 1462 b 16, onde a presença de *men oun* pode ser considerada uma evidência de que a *Poética* continuaria seu assunto em um segundo livro. Não seria, entretanto, uma evidência conclusiva, pois há casos em que *men oun* apenas indica o fim de uma seção, sem que haja algum *de* a indicar a transição para uma nova. É o caso de 1447 b 23, 1447 b 28 e 1448 b 2. Por vezes as partículas *men oun ... de* não indicam uma transição, mas apenas a conclusão ou a finalização polarizada de um argumento ou de uma seção, como em 1450 a 38, 1453 a 22 e 1461 b 22. Há outros usos menos típicos e de análise menos característica, como 1452 a 33 e a passagem a que se refere essa nota, dois trechos bastante próximos quanto ao emprego de *men oun ... de*. Nos dois casos parece ser necessário supor que a *Poética* se ambienta em um contexto dialógico, o *men oun* introduziria uma possível objeção (no caso, ‘é possível que o temível e o piedoso nasçam do espetáculo...’) e o *de* reafirmaria a doutrina aristotélica (‘...mas também é possível que eles nasçam do próprio arranjo das ações’). Se essa descrição desses dois trechos corresponde a uma realidade de fato do texto, então é razoável supor que o capítulo 13, ao analisar e propor tipos de reversão de fortuna mais propiciadores de temor e piedade, suscitaria na seqüência a questão do temor e da piedade oriundos do espetáculo, ou seja, oriundos de elementos próprios da encenação da tragédia (não necessariamente elementos visuais: veja-se por exemplo, em *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, o barulho das tropas inimigas cercando a cidade, o que provoca a reação apavorada do coro: não seria esse, à parte a polêmica que existe quanto ao trecho – veja-se Hutchinson (ÉSQUILO, 1987, p. 57) –, um exemplo de temor surgido de efeitos cênicos?). Se é assim, não cabe razão a Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998, p. 177, nota aos parágrafos 74 e 75) quando diz que o início do capítulo 14 continua o desvio do texto configurado pela menção à tragédia dupla no final do capítulo 13 e que o texto só retomará sua seqüência normal quando volta a analisar a “teoria do mito trágico”, em 1453 b 14.

²⁰⁴ Quanto à tradução de *koregias* por ‘recursos materiais’, veja-se a nota de Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 150).

²⁰⁵ Quanto ao uso do espetáculo como meio para o terrível, veja-se, na nota anterior, o trecho que se refere a *Os sete contra Tebas*. Lucas, entretanto (ARISTÓTELES, 1998b, p. 149), ainda que não dê um caráter definitivo a suas observações, considera que o espetáculo concentra seus efeitos em elementos visuais. Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 40) é de mesma opinião, pois traduz *opsis* (‘espetáculo’) por “actor’s appearance” ou por “masks and costumes”.

próprio da tragédia. Pois se deve procurar tirar da tragédia não qualquer prazer, mas aquele que lhe é próprio. Uma vez que o poeta deve provocar o prazer que decorre da piedade e do temor por meio da mímese, é evidente que isso deve estar inscrito nas próprias ações.

Apreendamos, então, entre os eventos, quais se mostram terríveis, quais se mostram dignos de piedade²⁰⁶.

É necessário certamente que tais ações se passem ou entre pessoas que mantêm algum laço fraterno ou de sangue recíproco, ou entre inimigos, ou entre pessoas que não se encaixam em nenhum desses dois casos. Se se trata, então, de um inimigo frente a outro, não haverá nada de piedoso, nem se ele realizar a ação, nem se chegar quase a realizá-la, exceto o próprio evento patético²⁰⁷. O mesmo se dá quando se trata de pessoas que não se encaixam em nenhum dos dois casos mencionados. Mas sempre que essas afecções surjam entre pessoas que mantêm relações fraternas ou de sangue, como por exemplo, um irmão mata ou está a ponto

²⁰⁶ Se Aristóteles faz referência aqui ao temor e a piedade, como parece, fá-lo não com os usuais *phobos* ('temor') e *eleos* ('piedade'), ou seus cognatos, presentes na definição de tragédia, em 1449 b 24. As palavras do original grego aqui são um tanto divergentes: *deinos* e *oiktros*. A segunda tem apenas essa ocorrência na *Poética*, sendo portanto difícil extrair dessa única ocorrência um padrão de uso que permitisse lançar luz sobre alguma nuance semântica, mas a primeira ocorre outras quatro vezes (1453 a 22, 1453 b 30, 1454 a 23 e 1456 b 3) sendo que, do total de cinco ocorrências, três se apresentam nos capítulos 13 e 14. Talvez daí se possa sugerir que, ao usual *phobos*, *deinos* acrescenta um certo matiz de surpresa, talvez mesmo de algo terrível, e os capítulos 13 e principalmente o 14 (ver nota 6 do capítulo 13), ao abordarem justamente as relações entre os protagonistas, relações que, quando descobertas por meio do reconhecimento apropriado, farão surgir o *thaumaston*, são o lugar propício para que ao temor seja sobreposto esse elemento de surpresa. Butcher e Bywater não passam por cima desse pormenor em suas traduções. O primeiro verte "let us determine what are the circumstances which strike us as terrible and pitiful", o segundo "let us see, then, what kinds of incident strike one as horrible, or rather as piteous" (grifos nossos). As outras traduções, entretanto, passam ao largo. Magnien (ARISTÓTELES, 1990, p. 168, nota 5), por exemplo, chega a considerar, quanto a esses termos, que "Aristote a déjà défini d'une manière générale du chapitre 13 (1453 a 4-6) à quoi s'adressent la pitié et la crainte", Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 77, nota à linha 14) explicitamente identifica o par *phobos* e *eleos* ao par *deinos* e *oiktros* e Dupont-Roc e Lallot consideram os pares como sinônimos (ARISTÓTELES, 1980, p. 254, nota 4).

²⁰⁷ 'Evento patético' traduz *pathos*, que foi definido como uma das partes do enredo no capítulo 11. A definição, entretanto, parecia restringir o evento patético às ações danosas efetivamente realizadas, e aqui esse âmbito estende-se também às ações 'quase realizadas'. Ou bem se entende que o termo não é usado nesse trecho com seu sentido técnico estrito, ou se adota a hipótese por trás tradução de Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 41), que verte: "But when an enemy attacks an enemy there is nothing pathetic about either the intention or the deed, except in the actual pain suffered by the victim" ('mas quando um inimigo ataca um inimigo, não há nada patético nem na intenção, nem no ato, exceto no caso da dor efetivamente sofrida pela vítima'). Para Else, o evento patético existe no caso de haver uma vítima de fato.

de matar outro, ou um filho ao pai, ou uma mãe a um filho, ou um filho à mãe, essas situações é que é necessário procurar²⁰⁸.

Não se pode, então, desfazer os mitos recebidos da tradição²⁰⁹ (por exemplo, Clitemnestra sendo morta por Orestes, Eurífila por Alcmeón), mas deve o poeta criar fazendo bom uso do que foi legado pela tradição. Falemos mais claramente o que se quer dizer por ‘fazer bom uso’.

É possível que a ação ocorra assim como os antigos faziam seus personagens agirem, cientes e conhecedores²¹⁰ do que praticavam, como também

²⁰⁸ A tradução mantém o anacoluto do original, não por fidelidade estilística, mas porque o trecho, de caráter extremamente sintético, é de difícil tradução. O anacoluto aparece como solução se não se deseja uma perífrase distante do original.

²⁰⁹ O preceito parece conflitar com o que o próprio Aristóteles afirmou em 1451 b 23 (capítulo 9):

... não é absolutamente necessário se limitar aos mitos legados pela tradição, em torno dos quais as tragédias são feitas. Seria até risível proceder assim, visto que mesmo as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e ainda assim agradam a todos.

Mas o conflito talvez seja apenas aparente. O preceito Aristotélico aqui vai no sentido de que não se deve amenizar a carga trágica dos mitos legados pela tradição, fazendo com que Orestes deixe de matar Clitemnestra, por exemplo. Nesse sentido, o preceito tem o mesmo teor da observação que desqualificava a tragédia dupla e da qualificação de Eurípides como o mais trágico dos poetas (ambas do final do capítulo 13). A interpretação da passagem nessa chave esclarece o *men oun* (‘então’) que introduz o preceito, ao fazê-lo decorrer de maneira mais evidente do parágrafo que o precede, e matiza o verbo *luein* (‘desfazer’, ‘dissolver’) usado no trecho: *luein tous pareilêmenous muthous* (‘desfazer os mitos recebidos da tradição’) significa dissolver sua força trágica.

²¹⁰ *eidotas kai gignôskontas*: os participios são usados como sinônimos, e sua justaposição apenas cria um efeito de acumulação, ou cada um deles tem uma razão autônoma de ser e um escopo semântico próprio? Se há distinção entre eles, deve-se reconhecer que ela não é de todo evidente no trecho em questão. Mas pode-se especular recorrendo-se ao uso que se faz dos verbos, por exemplo, na *Ética Nicomaquéia*. No livro II, capítulo 4, Aristóteles, ao analisar a diferença que há entre o ato ético e o ato técnico (cf. Introdução), diz que o primeiro, para ter determinado caráter, ao contrário do segundo, que tem seu caráter garantido tão somente pela qualidade do resultado obtido, deve proceder de que alguém que age sabendo (*eidôs*), que age tendo escolhido sua ação em virtude dela mesma e que age de maneira firme e imutável. Por outro lado, no capítulo 2 do livro III, ao analisar os atos voluntários e involuntários, o conhecimento das circunstâncias da ação é referido de preferência com cognatos do verbo *gignôskô*. Com base nesses usos, talvez se possa sugerir que *eidotas* tenha um escopo mais amplo que *gignôskontas*, que, por sua vez, faria referência ao conhecimento das circunstâncias da ação, e, mais especificamente, em se tratando da tragédia, ao conhecimento da pessoa que é objeto da ação ensejada. Note-se que o ato se qualifica como involuntário na medida em que seu princípio não está no agente ou há o desconhecimento de alguma das circunstâncias em que ele ocorre (*EN*, 1111 a 22-23) e que, sendo involuntário, ele é “objeto de perdão e por vezes também de piedade” (tradução de Marco Zingano, ainda inédita, 1109 b 32). Dentre as várias maneiras pelas quais um ato pode ser involuntário, a tragédia deve privilegiar, segundo Aristóteles, aquela que recai sobre a ignorância de quem é a pessoa objeto da ação trágica. Por quê? Há nesse preceito influência, sem dúvida, do que é usual nas tragédias: Aristóteles parte do material que ele tem em mãos, material que ele considera, aliás, como resultado de um processo de depuração (cf. capítulo IV ou o final desse mesmo capítulo 14). Mas não deve deixar de considerar que a ignorância dessa circunstância particular leva por sua vez ao reconhecimento (*anagnôrisis*) do laço de união que há entre os personagens. O efeito que isso provoca, concentrando em um único momento um esclarecimento tão radical da situação sob o pano de fundo de relações de *philia*, portadores de uma ampla gama de afecções, parece não poder ser propiciado pelo desconhecimento de outras circunstâncias da ação. A relevância do desconhecimento dessa circunstância particular é diretamente proporcional à piedade que sua *anagnôrisis* é capaz de suscitar.

Eurípedes fez Medéia matar os filhos. Mas é possível agir ignorando que se pratica algo terrível e depois reconhecer²¹¹ o laço fraterno ou de sangue, como o *Édipo* de Sófocles. Nesse caso isso ocorre fora do entrecho dramático, mas pode ocorrer na própria tragédia, como por exemplo o Alcôn de Astidamas ou Telégono em *Ulisses Ferido*. Além dessas há uma terceira possibilidade: ter-se prontificado a fazer algo irreparável por desconhecimento e reconhecer antes de fazê-lo. Além desses, não há outro modo. Pois necessariamente age ou não, e ciente ou não ciente.

Desses, o pior caso é aquele em que o agente, tendo conhecimento das circunstâncias, se prontifica a agir mas não chega a realizar a ação; tal caso é o pior por ser repugnante²¹² e não é trágico²¹³, visto que não tem o evento patético. Por isso nenhum poeta usa situação semelhante, a não ser raramente, como, na *Antígona*, é o caso de Hêmon frente a Creonte. Menos pior é o caso em que o agente realiza a ação. Melhor é, desconhecendo as circunstâncias, realizar a ação e, tendo realizado, reconhecer: pois assim o repugnante não se faz presente e o reconhecimento é surpreendente. Mas o melhor é este último, por exemplo, em Cresfonte, Mérope se prontifica a matar o filho, mas não o mata e sim o reconhece,

²¹¹ ‘Reconhecer’, aqui, como também logo mais adiante, em 1453 b 35, tem o sentido técnico do termo, tal qual definido no capítulo 11.

²¹² Há um sentido peculiar para *miarôn*? As acepções dicionarizadas do termo são: 1. maculado de sangue / maculado por um homicídio 2. impuro (usado com um sentido próximo a *akathartos*) 3. repugnante (em sentido próprio ou em sentido moral) (*Le Grand Bailly, dictionnaire grec-français*, ad locum). O dicionário dá o sentido usado no capítulo 13 (1452 b 36) como exemplo de ‘repugnante’ em sentido moral. A maioria das traduções verte o termo por ‘repulsivo’ ou ‘repugnante’, o que é correto, mas uma análise mais detalhada do trecho talvez permita trazer maior precisão ao termo. O *miarôn* se apresenta nos casos em que há o conhecimento das circunstâncias, pouco importando se a ação é levada ou não a termo. Ele não se liga portanto à realização ou não do ato terrível, mas à escolha (*proairesis*) de realizá-lo. Essa observação não altera a escolha de tradução do termo em si, mas propicia que as formas verbais de *mellô* (*mellêsai* – 1453 b 38, *mellei* – 1454 a 6, e *mellôn* – 1454 a 8) sejam entendidas não tanto como ‘estar a ponto de’ mas antes ‘ter decidido realizar’. A diferença talvez seja sutil, mas significativa: quando se verte *mellô* por ‘estar a ponto de’, dá-se a entender que o efeito dramático da ação deriva da pequena distância que separa o agente do irreversível (como nos filmes em que há uma bomba relógio, tão mais façanhosos quanto mais perto da explosão se dá o desarme), mas, na economia do trecho, interessa menos a proximidade com o ato terrível (ainda que ela não esteja ausente como efeito) que a decisão tomada. Nesse sentido, o ideal para traduzir *mellô* parece ser ‘prontificar-se a’, que conjuga, em um só termo, a idéia da prontidão e da decisão tomada.

²¹³ A nosso ver, a tradução de Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 36) para esse trecho (“destes casos, o pior é o do sabedor que se apresta a agir e não age; é repugnante e não trágico, por que sem catástrofe”) é equivocada na medida em que faz do repugnante um substituto do trágico, como se a presença do primeiro fosse causa da ausência do segundo. Eudoro parece ter considerado que a frase completa seria ‘*to te gar miarôn ekhei, kai ou tragikôn (ekhei)*’, quando nada impediria que fosse ‘*to te gar miarôn ekhei, kai ou tragikôn (estin)*’. Na verdade, a segunda reconstrução parece a preferível, visto que *miarôn* e *tragikôn*, do que se deduz do caso ‘menos pior’ (que é, ao que tudo indica, repugnante e trágico), não são qualificações mutuamente excludentes.

e em Ifigênia, o que se passa com a irmã em relação ao irmão, e em Helas, o filho, prontificando-se a entregar a mãe, reconheceu-a²¹⁴.

Por isso²¹⁵, como há pouco foi dito²¹⁶, não são muitas as famílias em torno das quais as tragédias versam. De fato, os poetas, ao procurarem, encontraram a maneira de fornecer a seus enredos tais eventos não por arte, mas por acaso, e estão assim restritos a essas linhagens, a tantas quantas padeceram tais sofrimentos.

A respeito então do arranjo das ações e de que qualidade devem ter os enredos²¹⁷, foi dito o suficiente.

²¹⁴ É patente o conflito entre as classificações propostas nos capítulos 13 e 14. Naquele, o enredo mais apropriado era semelhante ao de *Édipo*, neste o melhor enredo (*kratiston* – 1454 a 4) seria como o de *Ifigênia em Áulis*. As soluções propostas para o conflito são as mais variadas. Pode-se questionar a autenticidade de um dos dois trechos ou pode-se tentar compatibilizá-los das mais diversas maneiras. Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 258-259) argumentam que os requisitos teóricos apresentados por Aristóteles compõem um horizonte ideal nunca atingido de fato pelas tragédias particulares e que, entre as tragédias que chegam perto desse ideal, há uma certa variedade nos enredos. Essa diversidade, existente mesmo quando se considera tragédias excelentes, explicaria as hesitações da *Poética* entre um ou outro caso. Gernez tem uma solução mais simples: ela considera que o conflito se explica quando se levam em conta os diferentes enfoques entre os capítulos:

Cette nouvelle classification n'est pas en accord avec celle du chapitre 13 dans lequel était préférée l'issue malheureuse d'un acte pathétique dont l'auteur ignorait la teneur (le cas d'Édipe). Sans doute faut-il voir dans ce bouleversement hiérarchique la conséquence d'un changement de point de vue : le chapitre 13 cherchait à définir un agencement qui produise la crainte et la pitié et concluait logiquement en accordant la préférence à l'issue malheureuse. Le chapitre 14 se propose de préciser la manière dont le pathétique doit s'intégrer à l'ensemble de l'intrigue pour susciter tragiquement et non spectaculairement la pitié et la crainte. Ce faisant, il accorde la préférence aux tragédies au sein desquelles le pathétique ne risque pas de dériver vers le spectaculaire, puisqu'il reste à l'état de projet (ARISTÓTELES, 2001, p. 54, nota 78).

O comentário é elegante e tem o mérito de evidenciar a coerência possível entre os capítulos.

²¹⁵ A grande maioria das traduções considera que o *dia touto* ('por isso') tem valor catafórico, ou seja, aponta uma explicação que vai ser dada na seqüência. Nesse caso, teríamos como causa do pouco número de famílias apropriadas ao enredo ideal o fato de os poetas, na evolução do gênero, terem procurado seus enredos não por arte, mas por acaso. Ora, o estoque de mitos da tradição é definido e não se modifica se se os procura com arte ou por qualquer outro meio que seja. Esse parece um motivo bastante forte para entender o *dia touto* não como uma catáfora, mas como uma anáfora: é porque os critérios exigidos do enredo são restritivos que as 'famílias trágicas' são poucas. Rostagni, o único entre os comentadores a adotar esse ponto de vista, diz: "in omaggio alle norme testè esposte pochi possono essere i miti tradizionali veramente adatti alla tragedia" (ARISTÓTELES, 1945, p. 81, comentário à linha 9). A leitura é semelhante à do trecho do capítulo XIII (1453 a 19) a que se faz referência em seguida.

²¹⁶ Em 1453 a 19

²¹⁷ Esse parágrafo final ecoa claramente o início do capítulo VII (1450 b 22-23). Parece razoável supor que esses capítulos, do VII ao XIV, com a possível exceção do capítulo XII, formam um bloco coeso cujo assunto é principalmente o enredo (cf. nota 1 do capítulo 7).

15

Quanto ao caráter, quatro são os pontos que devem ser visados. Em primeiro lugar, deve-se cuidar para que sejam bons²¹⁸. Terá caráter se, como foi dito, as palavras ou ações deixarem evidente qual é a escolha²¹⁹. O caráter será bom se a escolha for boa. Isso é possível para cada gênero, pois mesmo a mulher pode ser boa, e o escravo, ainda que, desses, talvez, o caráter dela seja inferior e o do escravo, em geral, ruim.

Em segundo lugar, o caráter deve ser apropriado. Há o caráter corajoso, mas não é próprio de uma mulher ser corajosa assim, ou terrível.

Em terceiro lugar, a semelhança, pois isso é diferente de fazer o caráter bom ou apropriado com o sentido que já definimos²²⁰.

Em quarto, está a coerência. Mesmo que seja incoerente o personagem que fornece matéria para a mímese e que se tome um tal caráter como objeto, ele deve, ainda assim, ser coerentemente incoerente.

Um exemplo de perversidade não necessária é o caráter de Menelau²²¹, em Orestes; de inadequação e impropriedade²²², o lamento de Ulisses, em *Cila*²²³, e o

²¹⁸ 'Bons' traduz *khrestá*, que, segundo Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 157) tem o mesmo âmbito que *spoudaios* ou *epieikês* ('virtuoso', em geral, termos usados, o primeiro, por exemplo, no capítulo 2, o segundo, no capítulo 13 (cf. nota 6 do capítulo 13)), mas é mais geral. A exigência de que o caráter do herói seja bom está ligada à finalidade da tragédia. Dificilmente poderia despertar piedade ou temor um caráter perverso.

²¹⁹ Foi dito em 1450 b 8. Veja-se nota 29 do capítulo VI.

²²⁰ O preceito da semelhança como requisito para o personagem parece ser necessário à teoria da tragédia com o propósito de fazer frente a uma dificuldade patente na *Poética*: sendo a tragédia mímese de homens superiores a nós (cf. capítulo II, 1448 a 1 et seq.), eles não devem, entretanto, ser tão formidáveis a ponto de não possibilitar a empatia necessária para despertar temor e piedade (cf. nota 6 do capítulo 13). Essa é a interpretação que se deduz de 1455 b 8 et seq.: o poeta deve imitar os bons pintores, que, retratando semelhantes (*homoious poiountes*), pintam-nos mais belos (*kallious graphousin*). A semelhança, assim entendida, permite a necessária identificação entre personagem e público. Mas há também uma outra interpretação do preceito: os personagens devem guardar semelhança com seus modelos míticos, mas essa interpretação, apesar de poder ser admitida, não encontra eco na doutrina da *Poética*.

²²¹ O exemplo é repetido em 1461 b 21, onde se considera correto censurar a peça por perversidade.

²²² Como a semelhança é o único dos requisitos do caráter que não recebe uma definição explícita, seria tentador supor que *aprepous* (inadequado) fizesse referência a ele. Nesse caso, a 'falta de semelhança' estaria no fato de que Ulisses lamenta a morte dos companheiros, o que não acontece na Odisséia (pelo menos, não com um canto de luto), e seríamos levados a entender a semelhança como semelhança com o estoque da tradição. Mas, além dos motivos apresentados na nota 3, seria estranho que Aristóteles, após afirmar que o preceito da semelhança quanto ao caráter é diferente do preceito da propriedade, apresentasse os dois misturados no mesmo exemplo.

²²³ *Cila*, supõe-se com bastante propriedade, seria um ditirambo de Timóteo de Mileto, obra também citada em 1462 b 32. Cila é o monstro marinho que devora seis dos companheiros de Ulisses e seu lamento talvez seja em

discurso de Melanipa; de incoerência, a *Ifigênia em Áulis*: pois a Ifigênia que suplica em nada parece a Ifigênia que se apresenta depois²²⁴.

É preciso, quanto ao caráter dos personagens, como também no arranjo das ações, procurar o necessário ou o provável, de forma a que alguém de certa qualidade diga ou faça coisas de certa qualidade necessariamente ou provavelmente²²⁵, e que os incidentes se sigam uns aos outros necessariamente ou provavelmente²²⁶.

É evidente, então, que os desenlaces²²⁷ dos enredos devem decorrer do próprio enredo, e não do artifício da *mêchanê*, como na Medéia²²⁸, e, na *Ilíada*, os incidentes em torno do reembarque²²⁹. Mas se deve fazer uso da *mêchanê* no que

decorrência disso. Não é próprio de Ulisses chorar assim como não é próprio de uma mulher ser corajosa ou de Melanipa ser sábia.

²²⁴ Aristóteles provavelmente se refere a dois grandes trechos de *Ifigênia*, o primeiro, de 1211 a 1252, em que ela suplica por sua vida, e o segundo, de 1368 a 1401, em que ele se mostra corajoso e resignado de enfrentar seu destino.

²²⁵ Cf. 1451 b 8-9 e nota 3 do capítulo 9.

²²⁶ Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 161) considera que a frase *kai toúton meta toúto* tem o mesmo significado que em 1452 a 21 (final do capítulo 10) mas adverte que ela pode se referir à complementaridade que deve existir entre caráter, falas e ações, reforçando o que foi dito na frase precedente. Além da razão semântica que o próprio Lucas aponta para que se prefira a primeira hipótese, um dos pontos abordados no capítulo será a consistência dos enredos, o que é introduzido logo em seguida. Traduzir a frase como fizemos prepara a entrada desse assunto, ainda que alguns tradutores e comentadores considerem espúria a presença desse tema em um capítulo dedicado ao caráter (cf. nota 15).

²²⁷ ‘Desenlace’ (*luseis*) é um termo que receberá definição apropriada no capítulo 18. Sua presença aqui é mais um motivo para que alguns queiram ver esse capítulo transposto, de forma a tornar mais coerente a sequência do texto. Para um apanhado das sugestões de transposição, veja-se o comentário de Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 179).

²²⁸ 1317 et seq.. Medéia aparece em uma carruagem do Sol, com os corpos dos dois filhos, de onde trava um diálogo com Jasão.

²²⁹ Trata-se do episódio da falsa partida de Tróia, *Ilíada*, II, 110-206. A menção à *mêchanê* (uma espécie de grua que colocava os atores sobre a cena) nesse episódio da *Ilíada* traz alguma dificuldade aos comentadores. Ou bem é necessário entender *mêchanê* em um sentido abstrato, de tal forma que qualquer intervenção divina possa ser classificada como tal, e nesse caso a aparição de Atena a Ulisses em 166-181 é a passagem que Aristóteles critica, ou bem é necessário emendar o texto, e então vale a erudição e a criatividade dos comentadores. Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 99-100, nota 110), no lugar de *iliadi* propõe *aulidi*, fazendo o texto se remeter ao episódio da *Ifigênia em Áulis* em que Ártemis tem uma intervenção desse tipo. Mas não seria a *Ifigênia em Áulis* que chegou até nós, e sim uma outra, perdida, à qual Aristóteles teria tido acesso. Eudoro de Sousa, citando o Else de *Aristotle’s Poetics: the argument*, reporta que se teria aventado a hipótese de o texto original ser *en tēi <mikrai> iliadi* (‘na pequena *Ilíada*’), e 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” (ARISTÓTELES, 1998a, p. 180). De qualquer forma, se for considerado o texto tal como está nos manuscritos, deve-se concordar com Magnien (ARISTÓTELES, 1990, p. 173, notas 9 e 10): os episódios escolhidos para ilustrar o uso da *mêchanê* não chegam a apresentar desenlaces (*luseis*) da trama. Na Medéia, o expediente parece antes ser desenhado para aumentar a carga de piedade da tragédia, confrontando a protagonista e Jasão após a morte dos filhos. Na *Ilíada*, a aparição de Atena é um episódio menor. Magnien teria preferido, como paradigma do uso da *mêchanê*, o final

diz respeito ao que se passa fora de cena, seja o que ocorreu antes dos incidentes mostrados, que não é possível ao homem saber²³⁰, seja o que é posterior e que necessita de uma predição e de um anúncio, pois aos deuses concedemos tudo verem. Nada deve haver de ilógico na ação, exceto fora da tragédia, como por exemplo no *Édipo* de Sófocles^{231, 232}.

Uma vez que a tragédia é mimese de homens melhores que nós, é necessário imitar os bons pintores, pois esses, restituindo a forma própria, ao retratarem semelhantes, pintam-nos mais belos²³³. Assim também o poeta, ao realizar a mimese de homens irascíveis, desleixados e possuidores de outras características como essas, devem fazê-los, quando são assim, bons. Um exemplo de dureza de caráter: Homero e Agatão quanto a Aquiles.

de *Orestes*, de Eurípedes. Talvez seja necessário entender *luseis*, em 1454 a 37, não como o lance que resolve toda a trama, nem com o sentido que vai ser definido no capítulo 18 ('desenlace é o trecho que principia na mudança (*sc.* para a boa fortuna ou para o infortúnio) e segue até o fim'), mas simplesmente como uma situação que comporta algum conflito localizado que deve ser resolvido. O fato de *luseis* estar no plural (*luseis*, 1454 a 37), embora não seja um argumento definitivo, reforça essa tese. Se for assim, se vê enfraquecida, entre outros motivos, a necessidade de transpor esse parágrafo (cf. notas 10 e 15).

²³⁰ Algumas peças de Eurípedes começam com um deus na *mêchanê*, como Hipólito. Outro exemplo é o *Ájax*, de Sófocles.

²³¹ No capítulo 24, Aristóteles considera ilógico que Édipo não soubesse das circunstâncias da morte de Laio (1460 a 30)

²³² Alguns comentadores se questionam a respeito da localização espúria desse parágrafo. Como acontece em muitas passagens controversas da *Poética*, parece vão tentar encontrar argumentos definitivos que ponham fim às polêmicas. O caráter espúrio do parágrafo está na menção a elementos que pertencem tipicamente ao enredo em um capítulo dedicado ao caráter. Mas, por outro lado, pode-se deduzir que todas as falhas quanto ao caráter apresentadas (a perversidade de Menelau, o lamento de Ulisses, o discurso de Melanipa, a incoerência de Ifigênia) ensejam também falhas no enredo. Para ficar no exemplo de Ifigênia, sua incoerência só se apresenta como tal porque não encontra justificativa no enredo. Se o enredo apresentasse motivos para sua mudança de atitude, a incoerência desapareceria. O caráter bem construído parece ser condição necessária para o sucesso de enredo. Nesse sentido, a menção a elementos do enredo não é totalmente estranha ao assunto (cf. também notas 10 e 12).

²³³ A frase foi entendida por alguns (Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, *passim*), por exemplo) como uma espécie de fundamentação do processo mimético como um todo. A mimese, tomando como objeto o real, devolve-o na obra restituído em sua forma própria, depurado do acidental que, se presente, aproximaria a poesia da história. Como exemplo dado se refere à pintura, que é paradigma em vários pontos da *Poética*, são necessárias as devidas adaptações. Assim como a pintura descobre relações de simetria, proporção, tamanho, ordem, relações predominantemente espaciais, para resgatá-las do acidental e tornar o objeto mais belo, digno de sua forma própria, a poesia deve encontrar relações de necessidade ou probabilidade entre ações, escolhas e caráter para expô-las à luz da lógica que as preside. A tese, entretanto, subsiste sem integrar no seu bojo características importantes da tragédia, o que significa que ela é parcial. Ela não responde, por exemplo, por que heróis apenas de um determinado caráter são apropriados. Podem-se encontrar relações de necessidade ou probabilidade entre ações, escolhas e caráter de quaisquer tipos. O personagem extremamente perverso tem uma lógica que o preside, ainda que seja uma lógica perversa, bem como o personagem de uma virtude inabalável. Mas suas ações não valem uma tragédia, elas não necessariamente engendram mudança de fortuna, piedade, temor, peripécia, reconhecimento, elementos essenciais para que a tragédia atinja seu *ergon*. Uma tese que pretenda dar conta da mimese como um todo não pode passar ao largo desses elementos (cf. Introdução).

É necessário observar essas coisas com cuidado e, além delas, as que se inscrevem necessariamente nas sensações que acompanham a Poética²³⁴, pois também quanto a elas é possível errar muitas vezes. Mas elas foram suficientemente analisadas nos escritos que vieram a público.

²³⁴ A frase é considerada obscura pelos comentadores (por exemplo, Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 52, nota 1) e Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 166)) que não encontram nela um nexos plausível com o resto do capítulo. Lucas afirma, o que é aceitável, que o assunto parece mais próprio ao início do capítulo 17, o que evidenciaria o caráter intrusivo do capítulo 16 (idem, ibidem).

16

O que é o reconhecimento já foi dito²³⁵, mas não as espécies de reconhecimento. O primeiro²³⁶, o menos artístico de todos, ainda que dele se faça uso farto por falta de expediente²³⁷, é o reconhecimento por meio de sinais. Desses, uns são congênitos, por exemplo ‘o dardo que carregam os filhos da terra’²³⁸, ou as ‘estrelas’, como no *Tiestes* de Carcino²³⁹, outros são adquiridos, e desses últimos, ainda, uns são sinais corporais, como as cicatrizes, outros não, por exemplo, os colares e também a cesta por meio da qual se dá reconhecimento em *Tiro*²⁴⁰. Mas mesmo desses sinais é possível fazer um uso melhor ou pior. Assim, Ulisses foi reconhecido por meio da cicatriz de uma maneira pela ama e de outra maneira pelos porqueiros^{241,242}. De fato, esses reconhecimentos, e todos que são como eles, são pouco artísticos por causa da prova que deve ser apresentada, mas os que envolvem peripécia, como na cena do banho, são melhores²⁴³.

²³⁵ A definição de reconhecimento foi dada no capítulo 11, em 1452 a 29-32.

²³⁶ Aqui, ao contrário de outras enumerações da *Poética*, o primeiro elemento citado é o menos importante.

²³⁷ ‘Por falta de expediente’ traduz o grego *di’aporian*, literalmente ‘por falta de saída’. Alguns tradutores preferem verter o termo como se se tratasse de uma falta de habilidade dos poetas: Dupont-Roc e Lallot, “indigence”, Eudoro de Sousa, “incapacidade (inventiva do poeta)”, Bruna, “incapacidade”, Bywater, “mere lack of invention”, Butcher, “poverty of wit”, Else, “lack of imagination”, Rostagni, “per difetto di spirito creativo”, mas não necessariamente esse é o caso, ainda que possa sê-lo. A tradução proposta pretende conservar a ambivalência do original.

²³⁸ Por se tratar de um trímetro iâmbico, supõe-se que seja o trecho de uma peça desconhecida. O “dardo que carregam os filhos da terra” seria uma mancha que teriam os progenitores de Tebas, nascidos dos dentes do dragão semeados por Cadmo. Teria sido por meio desse sinal que Egisto reconheceria os filhos de Hêmon, na *Antígona*, peça perdida de Eurípedes.

²³⁹ Trata-se de uma peça perdida. As estrelas seriam os sinais congênitos que tinham nas costas os descendentes de Pélops, como lembrança das costas de mármore que este teria ganhado quando fora reconstituído pelos deuses. Magnien (ARISTÓTELES, 1990, p. 174, nota 3) sugere que esse sinal distintivo teria sido o meio pelo qual Tiestes teria reconhecido as carnes de seus filhos servidas ao próprio pai por Atreu, em banquete.

²⁴⁰ Há duas tragédias de Sófocles com esse nome, uma de Astidamas e outra de Cárcino. Tiro deu à luz dois filhos gêmeos de Posídon e jogou-os no mar em uma cesta. Eles foram recolhidos por um pastor. A cesta deve ter servido para o reconhecimento deles pela mãe.

²⁴¹ O original traz ‘porqueiros’ (*subotôn*), no plural, ainda que, dos personagens em questão (Filécio e Eumeu), Filécio seja, na verdade, quem cuida dos bois. Somente Eumeu é porqueiro.

²⁴² Trata-se dos reconhecimentos efetuados por Euricléia, ama de Ulisses, que nota sua cicatriz enquanto lhe dá banho (Odisséia, XIX, 386 e 465-480) e do reconhecimento por parte de Filécio e Eumeu (Odisséia, XXI, 205-225), a quem Ulisses apresenta a cicatriz como prova de que é Ulisses.

²⁴³ A classificação desses reconhecimentos (um pior, outro melhor) causa certas dificuldades de interpretação na medida em que os critérios que os classificam parecem se aplicar tão bem a um quanto a outro caso: i. se o

Em segundo lugar estão os reconhecimentos forjados pelo poeta, e por isso não artísticos²⁴⁴. Por exemplo, Orestes, na *Ifigênia*, se fez reconhecer²⁴⁵ como

reconhecimento efetuado pelos porquieiros é *pisteôs heneka* (literalmente ‘por causa da confiança’ ou ‘por causa da prova’, expressão que as traduções devem desenvolver para se tornar inteligível, como foi o caso aqui: ‘por causa da prova que deve ser apresentada’), o reconhecimento efetuado pela ama também envolve uma relação de confiança e uma prova (a diferença é que não foi Ulisses quem apresentou o prova, diferença que, aliás, orienta a tradução do lacônico *pisteôs heneka*); ii. diz-se, do reconhecimento realizado por Euricléia, que ele envolve uma peripécia; mas que ‘mudança dos acontecimentos no seu contrário’ (conforme a definição de peripécia, no capítulo 11) houve nesse reconhecimento para permitir classificá-lo como dotado de peripécia? Se entendermos que essa ‘mudança no seu contrário’ se refere à mudança de fortuna de Euricléia que a chegada de Ulisses permite prever, não menos o reconhecimento dos porquieiros também envolveria peripécia. Para resolver o impasse, poderíamos adotar a sugestão de Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 90), que sustenta que o *ek peripeteias* se refere ao modo ‘imprevisto e dramático’ da cena entre Ulisses e Euricléia. Claro está, como já foi dito, que essa peripécia não tem o sentido restrito que já propusemos (qual seja, um ato que, ao se realizar, necessariamente anula a intenção que o preside – cf. nota 2 do capítulo 11). Por que esse reconhecimento, é, então, mais artístico? Para os que pretendem que as regras da arte poética sejam orientadas e configuradas com vistas a revelar a essência da ação humana, a eleição do reconhecimento da cena do banho como o mais apropriado entre os dois tem o ar de um contra-senso, pois é justamente no reconhecimento dos porquieiros que a ação de Ulisses preenche com mais clareza os requisitos de uma ação humana exemplar: há uma finalidade clara em vista (recuperar a condição de senhor de suas terras, sua esposa e seu filho por meio da expulsão dos pretendentes), há a deliberação na escolha dos meios (entre os quais está averiguar e garantir a fidelidade e a ajuda de Eumeu e Filécio), há o momento certo de revelar sua identidade, para as pessoas certas e da maneira certa, há uma série de virtudes de Ulisses em jogo, entre as quais contam-se astúcia, coragem e amizade. Diante desse quadro, que se descreve tão detalhadamente com recurso às categorias éticas aristotélicas, a cena do banho, com seu caráter casual e imprevisto, empalidece. Louva-se nela, como virtude, apenas a presteza e sagacidade com que Ulisses faz calar Euricléia e a amizade entre ambos. No entanto, essa cena é mais representativa da arte poética que a anterior. Por quê? Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 270-272, nota 2) analisam a questão escrutinando, na *Poética*, em que sentido se diz que algo é conforme às regras da arte (*tekhnos*) ou não (*atekhnos*). Sua análise conclui que é impróprio às regras da arte todo elemento material mal integrado à estrutura do enredo (por exemplo, e principalmente, o espetáculo) e é próprio da arte poética tudo que decorre do enredo. A conclusão, entretanto, não chega a explicar por que o elemento material (no caso, a cicatriz) está mais integrado ao enredo no caso de Euricléia que no caso dos porquieiros. A diferença entre os reconhecimentos reside em que, em se tratando da cena do banho, a cicatriz enseja o reconhecimento a despeito da vontade dos personagens, ao passo que, na cena com os porquieiros, ela é apresentada como prova (*pisteôs heneka*) por deliberação de Ulisses. Há um elemento de surpresa na cena do banho, menos presente no outro caso. Isso só pode acontecer pela aparição de algo imprevisto, com um certo ar de acaso (como no final do capítulo 9 – *para tèn doxan* – 1452 a 4), mas que não altera a estrutura causal do enredo (*di’allèla* – *ibidem*). É nesse sentido que se deve ler *tês ekplêxeôs ginomenês di’eikotôn* (‘com a surpresa surgindo com plausibilidade’ – 1455 a 17), no final deste capítulo 16. Dando razão a Rostagni, citado acima, ainda que, pela brevidade de seu comentário, não é possível deduzir se suas razões são as mesmas que as nossas, não parece ser casual o fato de que, ainda que não se possa dizer que a cena do banho seja uma peripécia *stricto sensu*, Aristóteles use o termo para se referir a ela.

²⁴⁴ ‘Forjados pelo poeta’ traduz *pepoiêmena hupo tou poiêtou*. Como notaram Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 272, nota 4), não deixa de ser curioso notar que *poieô*, por excelência o verbo usado para designar a criação poética, esteja aqui referido a uma criação que é, paradoxalmente, pouco artística, contrária às regras da própria arte poética. Isso reforça a impressão de que é inútil procurar na *Poética* um vocabulário rigoroso que seja a expressão direta de conceitos filosóficos definidos. Os conceitos estão no texto, mas o vocabulário que os expressa por vezes está longe de ter a precisão que desassombraria o intérprete.

²⁴⁵ O verbo *anegnôrisen* (1454 b 32, traduzido por ‘se fez reconhecer’) é alvo de disputa entre os comentadores e mesmo entre os manuscritos. O manuscrito B omite o que seria o sujeito do verbo, *Orestês*, na linha anterior, o que torna mais plausível supor que o sujeito seja Ifigênia, a heroína da história. Mas a presença do sujeito *Orestês* no manuscrito A obriga a considerar que o verbo *anegnôrisen* tenha um sentido factitivo (*fez* reconhecer), reforçado pela repetição do sujeito no objeto. Essa é a tese mais aceita (Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Bruna, Bywater, Butcher e Halliwell), ainda mais porque o verbo factitivo parece descrever melhor o reconhecimento de Orestes por Ifigênia. Há outros trechos na *Poética*, menos conturbados quanto às versões dos manuscritos, em que o verbo forçosamente deve ser entendido como factitivo. Vejam-se, por exemplo, 1455 b 9, 1455 b 21. Mas Rostagni e Else optam pela versão do manuscrito B.

Orestes; Ifigênia foi reconhecida por causa da carta, mas ele diz o que quer o poeta e não o que exige o enredo²⁴⁶. Por isso esse erro está, de certa forma, perto do erro mencionado acima, pois também seria possível que ele carregasse objetos que servissem ao reconhecimento²⁴⁷. Também em *Tereu*, de Sófocles, esse é o caso da ‘voz da lançadeira’²⁴⁸.

O terceiro reconhecimento é o que se dá pela lembrança, quando alguém traz à mente alguma situação por ter visto algo, como nos *Cipriotas*, de Diceógenes, pois o personagem, quando vê o quadro, chora²⁴⁹, ou na narrativa a Alcino, quando Ulisses ouve o citarista e se lembra, derrama-se em lágrimas²⁵⁰, e por meio disso foram reconhecidos.

O quarto reconhecimento é o que decorre de um silogismo, como nas *Coéforas*: porque alguém semelhante chegou e ninguém é semelhante senão Orestes, então foi Orestes quem chegou²⁵¹. Também o reconhecimento proposto por Polido, o sofista, a respeito de *Ifigênia*. Ele disse ser plausível que Orestes montasse o seguinte silogismo: assim como minha irmã foi sacrificada, também a mim cabe ser sacrificado. Também no *Tideu* de Teodectes²⁵², que, tendo vindo para encontrar

²⁴⁶ Esse reconhecimento já fora referido em 1455 a 18-19. Ifigênia tem por função, em Táuride, realizar o sacrifício de qualquer estrangeiro que ali chegue. Orestes, seu irmão, acompanhado de Pilades, vem a Táuride para tomar a estátua do templo de Ártemis a fim de a levar para a Grécia e assim se ver purificado do crime de matricídio. Mas os dois são presos e devem, como estrangeiros, ser sacrificados. Assim que Ifigênia sabe que deverá sacrificar estrangeiros de sua terra natal, tenta obter do rei a permissão de sacrificar apenas um deles para que o outro possa levar a Argos uma carta a seu irmão. Quando Ifigênia revela o conteúdo da carta, é reconhecida pelo irmão, mas se recusa a reconhecê-lo, o que só acontece quando Orestes descreve certos objetos que ela possuía em Argos. O erro desse reconhecimento, referido logo na próxima linha, é semelhante ao erro do reconhecimento de Ulisses pelos porqueros (ambos são *pisteôs heneka*, reconhecimentos efetuados por meio de uma prova apresentada).

²⁴⁷ A tradução proposta para a frase é bastante interpretativa e não respeita a letra do original. No entanto, essa parece ser a idéia que o trecho expressa (ver nota 12).

²⁴⁸ Peça perdida de Sófocles. Filomela teve a língua cortada por Tereu, seu cunhado, para que não revelasse à esposa desse, Procne, sua irmã, a violação que sofrera por parte dele. Mas ela teria informado à irmã da situação por meio de alguns sinais feitos em um bordado (a ‘voz da lançadeira’).

²⁴⁹ Pouco se sabe dessa peça.

²⁵⁰ Na corte de Alcino, no canto VIII da *Odisséia*, Ulisses chora ao ouvir Demódoco, o citarista citado, cantar o episódio do cavalo de Tróia, do qual o próprio Ulisses participara.

²⁵¹ Reconhecimento de Orestes por Electra, nas *Coéforas*, de Ésquilo (vv. 166-234). Na verdade, a cena completa de reconhecimento envolve outras etapas: há os cabelos, há as pegadas, há o próprio discurso de Orestes na tentativa de se fazer reconhecer por Electra. Interessante notar que esse reconhecimento, tido como o segundo melhor por Aristóteles, foi criticado por Eurípedes em uma cena de sua *Electra* (vv. 520 e seguintes.).

²⁵² Pouco se sabe sobre essa obra e seu autor.

o filho, ele próprio perece. Também é o caso do reconhecimento nas *Fineidas*: tendo visto o lugar, deduziram sua sorte, porque naquele lugar estavam consagradas a morrer, pois foram expostas ali²⁵³. Há também um certo²⁵⁴ reconhecimento que se faz por meio de um paralogismo (falso raciocínio) por parte dos espectadores, por exemplo, no *Odisseu Falso Mensageiro*. Pois o fato de que ninguém senão Ulisses pudesse retesar o arco é algo forjado pelo poeta e aceito como hipótese, mesmo se Ulisses disse conhecer o arco que não tinha visto. Mas fazer o reconhecimento por esse motivo, como se o motivo fosse ele reconhecer, eis aí o paralogismo²⁵⁵.

Desses todos, o melhor é o reconhecimento que decorre das ações mesmas, com a surpresa surgindo com plausibilidade²⁵⁶, como no *Édipo*, de Sófocles, e na *Ifigênia*, pois é provável que ela quisesse encarregar alguém da carta²⁵⁷. São os únicos reconhecimentos que não precisam de sinais²⁵⁸ forjados e de colares. Em segundo lugar, estão os reconhecimentos que decorrem de um silogismo.

²⁵³ Pouco se sabe sobre essa obra.

²⁵⁴ Ainda estamos no âmbito do reconhecimento por silogismo, só que não se trata de um silogismo no sentido estrito do termo, mas de um paralogismo. Isso explica o *tis*, traduzido por ‘um certo reconhecimento’. O pronome foi usado de maneira análoga no capítulo 9, em 1451 b 3 (veja-se a nota 2 daquele capítulo).

²⁵⁵ A respeito do paralogismo na *Poética*, veja-se o capítulo 24 e respectiva nota 16. Pouco se sabe sobre *Ulisses Falso Mensageiro*. A reconstrução do trecho é extremamente difícil e não encontra acordo entre os tradutores. Há também grande divergência entre os manuscritos.

²⁵⁶ A respeito dessa frase, veja-se a nota 9.

²⁵⁷ Ver nota 12.

²⁵⁸ ‘Sinais’ (*gêmeia*) é o mesmo termo usado no capítulo 26, em 1462 a 6, para recriminar o rapsodo que gesticula demais, atitude comparada à do ator que, supondo o público ignorante, gesticula muito para se fazer entender (1462 b 29-32). Em todos esses casos, parece haver uma intencionalidade no sinal alheia ao que seria uma certa naturalidade do enredo. São elementos acrescentados.

É necessário arranjar o enredo e completá-lo²⁵⁹ por meio da elocução colocando o mais possível a cena diante dos olhos²⁶⁰ (pois assim, vendo as coisas o mais possível concretizadas, como se estivesse junto aos próprios incidentes, o poeta encontraria o que é adequado e escapar-lhe-ia minimamente o que há de contraditório – sinal disso é que se censurava a Carcino: pois Anfiarau subia vindo do templo²⁶¹, o que escapava ao espectador²⁶² que não visse, mas no palco o erro,

²⁵⁹ Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 97) sugere *têi lexei sunapergazesthai (tôn prattontôn)*, “immedesimarsi nel discorso dei personaggi”, baseado em uma interpretação semelhante do mesmo verbo em uma passagem da Retórica (... *anagkê tous sunapergazomenous skhêmasi kai phônais kai esthêsi kai holôs en hupokrisei eleeinoterous einai* – 1386 a 31) análoga à da *Poética*. De fato, nos dois casos (trata-se dos dois únicos trechos do corpus aristotélico em que o verbo ocorre) temos, sintaticamente, ou o complemento no dativo (Rostagni), ou um dativo instrumental com objeto subentendido (na *Poética*, (*tous muthous*) *têi lexei sunapergazesthai*, como faz a maioria dos tradutores; na *Retórica*, *anagkê tous sunapergazomenous (tous logous) skhêmasi kai phônais kai esthêsi kai holôs en hupokrisei eleeinoterous einai*) e, semanticamente, a proposta de que o poeta ou o retor identifiquem-se a seus respectivos objetos com os meios citados (Rostagni) ou completem sua obra com esses meios. A sugestão não fez escola, ainda que a idéia de identificar-se ou de unir-se (“immedesimarsi”) à fala ou aos gestos dos personagens esteja presente no parágrafo. Parece, entretanto, excessivo concentrá-la no verbo. Também pesa contra Rostagni o fato de que a frase *dei de tous muthous sunistanai* refere-se obviamente ao *telos* do processo de criação do poeta, o enredo (cf. 1450 a 22: *ho muthos telos tês tragôidias*), ao passo que *kai têi lexei sunapergazesthai*, se traduzida com o sentido que ele propõe, não tem o mesmo alcance, o que contraria o paralelismo sintático (os dois infinitivos, *sunistanai* e *sunapergazesthai*, ligados por *kai*, estão subordinados ao mesmo verbo, *dei*) que ambas têm. Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 173) entende o prefixo *sun-* em *sunapergazesthai* como ‘enfático’. Talvez o prefixo não tanto enfatize o verbo quanto lhe acrescente antes um sentido de finalização, como propõe Smyth ([1984], § 1648, § 1680) ao analisar *sun* em geral.

²⁶⁰ A expressão ‘diante dos olhos’ também ocorre na *Retórica* (1386 a 34, 1405 b12, 1411 b 4, 5, 8, 23), ainda que o verbo usado seja, de preferência, *poieô*. A expressão é particularmente aplicada à metáfora. Uma metáfora que ‘faz (a cena) diante dos olhos’ é aquela que ‘significa (as coisas) em ato’ (*energounta sêmainei*). Os exemplos que Aristóteles dá são elucidativos: pode-se dizer, por metáfora, de um homem bom, que ele é um quadrado, porque ambos são perfeitos, mas isso não é dizer a coisa em ato. Mas dizer ‘possuidor de um vigor que floresce’ é dizer em ato (*Retórica*, 1411 b 24 et seq.). Fica como sugestão para a *Poética* o verbo *energounta* (*Retórica*, 1411 b 25), já que os manuscritos oscilam entre *enargestata* e *energestata*, em 1455 a 24. Dupont-Roc e Lallot, ao contrário de Hardy, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Jaime Bruna, Bywater, Butcher, Else, Halliwell, Rostagni, Gallavotti, Kassel e Lucas, usam *energestata*. A opção entre um ou outro não é capital, mas os paralelos entre os textos (uma análise de 1386 a 34 levaria à mesma conclusão) permitem que se considere *energestata* mais adequado. Não se entende, entretanto, a opção de Dupont-Roc e Lallot de ligar *energestata* adverbialmente a *euriskoi*.

²⁶¹ Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 90) menciona dois tragediógrafos que têm por nome Carcino, avô e neto: Carcino, o Velho e Carcino, o Novo. Não se sabe quem efetivamente teria sido o autor, como também quase nada se sabe da peça. Os comentários são pouco mais que especulativos. Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 84), por exemplo, supõe que a incongruência seria fazer Anfiarau sair da terra, já que seu santuário (o templo) era uma gruta, quando se esperava que um deus (ou, no caso, um herói divinizado) na verdade descesse sobre a terra. Magnien (ARISTÓTELES, 1990, p. 177) tem um comentário semelhante. Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 98) supõe que o absurdo seria ter feito Anfiarau aparecer em cena, uma vez que, tendo se escondido para não tomar parte na guerra dos sete contra Tebas, mas tendo sua localização revelada pela traição da mulher, ele deveria ainda assim permanecer escondido. Rostagni (idem, ib.) ainda sustenta, dessa vez com mais convicção, que a peça talvez tenha sido satirizada no *Anfiarau* de Aristófanes, dado que “as comédias que têm por título nomes de heróis são em geral paródias de tragédias homônimas” (tradução nossa). Se esse é caso, conclui ele, então o Carcino citado seria Carcino, o Velho.

por ter desagradado os espectadores, fez a tragédia fracassar²⁶³) e, tanto quanto se pode, completando-o recorrendo à gesticulação²⁶⁴. Pois são mais convincentes, entre os dotados de mesma natureza, os que se envolvem com as paixões: quem se deixa atormentar atormentando-se e se deixa encolerizar irritando-se o mais verdadeiramente²⁶⁵. Por isso, a poética é própria de quem é naturalmente dotado ou

²⁶² Algumas edições críticas e traduções, talvez considerando incongruente que o texto se refira a um espectador que não vê (o que etimologicamente seria um erro), eliminam-no do texto (cf. comentário semelhante de Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 280)), outras substituem-no por *ton poiêten*, seguindo uma sugestão que Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 27) atribui a Butcher, mas que o próprio Butcher (ARISTÓTELES, s.d., p. 60) não adota, fazendo-a constar apenas em nota crítica, atribuindo-a a Dacier. O problema da sugestão de Dacier, como apontam Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 280) e Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 174) seria a negação *mê* diante do particípio, que dá à frase “um sentido condicional ou genérico” (idem, ibidem) (tradução nossa) que a tradução de Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 47-48), por exemplo (que adota o texto de Dacier) não respeita: “Amphiaraus was discovered coming back from the sanctuary, a circumstance which the poet failed to notice because he was not visualizing the action”. Mas nada impediria que se traduzisse o texto conservando o valor da negação *mê*: “Anfiarau foi descoberto voltando do santuário, uma circunstância que escaparia a qualquer poeta que não visualizasse a cena” (ou seja, que não procedesse como o preceituado, colocando os incidentes diante dos olhos). A outra justificativa apresentada por Dupont-Roc e Lallot para não aceitar a tradução de Else (a necessidade de que os verbos *horaô* em 1455 a 24 e 1455 a 27 tenham sujeitos diferentes, a fim de que o olhar do poeta, no primeiro, seja confirmado - ou não - pelo olhar do espectador no segundo) não se sustenta diante da constatação de que a mudança de olhares pode se efetivar pela apresentação da peça em cena (*êpi de tês skênês*). A tradução proposta é fiel ao texto dos manuscritos. Não há, a nosso ver, nenhum problema textual grave que justifique uma emenda. Para que a incongruência textual citada fosse efetiva seria necessário supor que em *theatês* ainda ressoasse muito claramente um sentido etimológico, o que talvez não seja o caso.

²⁶³ Segundo Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 175), o verbo *exepesen*, de *ekpiptô*, provavelmente tem um sentido técnico, ‘não vencer a competição’, tanto em se tratando de teatro quanto de atletismo. É natural, então, supor que o sujeito do verbo seja ‘tragédia’, como traduzem todas as versões consultadas, menos Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 127), que omite a frase. Esse sentido técnico se repete em 1456 a 18 e em 1459 b 31.

²⁶⁴ O conselho aristotélico pode parecer excêntrico, mas encontra ecos seja na comédia aristofânica (em que Eurípedes, por exemplo, ou Agatão, são retratados no ato de criação de suas personagens vestidos e agindo como elas - cf. *Acarnenses*, 412, *Tesmofórias*, 148) seja na maneira como Cícero, como observa Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 99) descreve o método da escola peripatética de retórica (Tusculanas, IV, 19). O poeta deve recorrer aos gestos que seriam os do personagem (talvez com o mesmo tipo de elocução) para se colocar no mesmo estado que seria o dele e assim conseguir caracterizá-lo de maneira mais convincente (cf. *pithanôtatoi*). Não deixa de ser surpreendente, em um tratado que considera a poesia como mímese, em que a realidade aparece filtrada por meio da necessidade e da probabilidade, que se aconselhe ao poeta colocar-se no mesmo estado que o personagem, para ser mais convincente e deixar-se envolver pelas afecções (*en tois pathesin*) de maneira mais verdadeira (*alêthinôtata*). Isso certamente dificulta uma interpretação excessivamente intelectualista da mímese. As emoções devem ser levadas em conta em todos seus aspectos, e não apenas em seus componentes intelectuais. Quanto às outras possibilidades de interpretação de *tois schêmasin* (notadamente a proposta por Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 48), com respectivo comentário), elas devem ser rejeitadas (veja-se Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 175)).

²⁶⁵ A frase tem diferentes traduções conforme seja o sentido dado à expressão *apo tês autês phuseôs* e conforme se tomem os verbos ativos *kheimainei* e *khalepainei* como transitivos ou intransitivos. As traduções consultadas variam bastante. Alguns, por exemplo, tomam a expressão citada como se referindo a uma mesma natureza compartilhada por poetas e espectadores (por exemplo, Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 54): “... du fait que les poètes sont de même nature que nous...” e Jaime Bruna (ARISTÓTELES, 1997, p. 37)), outros, como se referindo à mesma natureza de poetas e personagens (Butcher (ARISTÓTELES, s.d., p. 63) “...through the natural sympathy with the characters they represent” e Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 127)). Quanto aos verbos, a grande maioria os considera transitivos, como se o trecho significasse que os poetas, ao se

de quem é exaltado, pois desses, os primeiros se deixam amoldar com facilidade e os outros são aptos a saírem de si.

Quanto aos argumentos, tenham eles já sido compostos²⁶⁶, esteja o próprio poeta compondo-os, é necessário expô-los no geral, e só então introduzir episódios²⁶⁷ e estender a obra. Entendo que se poderia contemplar o argumento no

agitarem, também agitam outros (e esse 'outros' pode ser tanto inespecífico – Eudoro de Sousa, Bruna, Else, Butcher – quanto se referir aos espectadores - Rostagni) ou como se significasse que os poetas, tomados da paixão, são capazes de melhor representá-las. A tradução proposta concorda, em essência, com as de Gernez (ARISTÓTELES, 2001, p. 65) e Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 50). Esse trecho especificamente foi analisado por Sanborn (1938, p. 321-335), que compilou nada menos que 40 traduções, das quais apenas 11 tratavam os verbos como intransitivos. A análise de Sanborn mostra que o trecho pode ter conseqüências importantes para o que seria uma estética aristotélica. De fato, se a simpatia (tomada a palavra no seu sentido etimológico, *sun-pathos*, co-afecção) é um elemento importante, seja no ato de criação, como é o caso da tradução proposta, seja no ato de encenação, como querem alguns, então as afecções envolvidas na *Poética* não devem ser consideradas apenas em sua dimensão intelectual, há que se ponderar também o estado emocional que as acompanha.

²⁶⁶ Em outros pontos da *Poética*, o verbo *poieô* no perfeito é usado para se referir àquilo que o próprio poeta faz. Esse é o caso em 1451 b 20 e 22 (onde, ao nome ou às ações já conhecidos, estão opostos respectivamente o nome ou as ações forjadas (pelo poeta)), em 1454 b30 (onde se menciona o reconhecimento forjado pelo poeta, mas não requerido pelo enredo) e em 1455 a 21. Talvez se devesse esperar aqui o mesmo significado, mas esse, se mantido, criaria um conflito com o *auton poiounta* ('esteja o próprio poeta compondo-os') da linha seguinte. É de se esperar que os dois sintagmas formem em par antitético. Vahlen propôs que se corrigisse o texto (cf. nota crítica de Kassel (ARISTÓTELES, 1988, *ad loc.*)) e que, no lugar de *pepoiêmenous*, se colocasse *pareilêmenous*, de forma a fazer referência ao legado da tradição, como em 1453 b 22. Há as soluções de Gudeman e Sykutris (citadas por Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 179)), que tomam *logous* ('argumentos') como se referindo aos mitos tradicionais, de forma que *pepoiêmenous* pode reter um significado coerente com seus outros usos na *Poética*. Mas isso envolve considerar o segundo *kai*, que introduz *auton poiounta*, como enfático, o que, segundo Lucas (idem, ibidem) "is awkward greek". De fato, as partículas *te...kai...kai* sugerem outra construção, senão também se poderia propor que esse segundo *kai* fosse expletivo (como um 'isto é'), de forma a desfazer a antítese que parece naturalmente existir. Quase a totalidade das traduções consultadas entende que, aqui, o verbo não confirma o sentido que tem em outros trechos da *Poética*, e vertem o par como 'enredos prontos' ou 'enredos tradicionais' / 'enredos que o poeta mesmo faz'. As exceções ficam por conta de Rostagni ("mesmo os enredos inventados" (tradução nossa), mas Rostagni não traduz o segundo termo da sentença, de forma que não podemos averiguar como ele teria tratado *auton poiounta* (ARISTÓTELES, 1945, p. 100)) e Gallavotti (ARISTÓTELES, 1999, *ad loc.*): "quanto alla trama dei racconti, anche quelli inventati, bisogna que il poeta se stesso, quando li costruisce...". Mas a solução dada por Gallavotti é pouco usual quanto ao sentido do segundo *kai*. A tradução apresentada adota a solução sugerida por Gomperz (citada por Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 179)).

²⁶⁷ Podem-se escrutinar dois sentidos para *epeisodion* - e seus correlatos - na *Poética*. Um é o sentido técnico pelo qual se faz referência a uma das partes da tragédia, definida no capítulo 12 (1452 b 20-21), capítulo que, lembremos, é considerado espúrio por alguns, o outro, que não tem uma definição localizada, é o sentido ao qual se liga, às vezes, uma certa conotação pejorativa (como em 1451 b 35), às vezes pode-se considerá-lo neutro (como em 1449 a 28), mas que, no geral, se refere a "uma seção mais ou menos coerente de uma peça ou de uma epopéia que não é essencial e que pode ser inteiramente supérflua" (Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 180)). Uma vez que o escopo geral do capítulo é a passagem do material bruto para a tragédia acabada, e como a exposição geral do argumento ainda não contempla a seqüência dos eventos tal como será apresentada em cena, seria natural supor que o próximo passo fosse passar do argumento linear, que, em si mesmo, não é capaz de cumprir do *ergon* da tragédia, para o enredo, ou seja, esperar-se-ia que o texto preceituasse agora a composição (ou 'arranjo', como preferimos) dos fatos (*sunthesis tôn pragmatôn*) e essa seria a função do *epeisodioun*. Mas não parece ser esse o caso. A seqüência do texto, ao afirmar que os episódios devem ser próprios (deixando no ar, como contra-parte da afirmação, a hipótese de que eles podem ser impróprios, o que não seria o caso se *epeisodioun* significasse repartir o argumento em episódios) e ao terminar o capítulo dizendo, quanto à *Odisséia*, que 'o resto são episódios', parece deixar claro que *epeisodiôn* ('episodiar') não é montar o enredo.

geral desta forma, por exemplo, em *Ifigênia*: certa donzela²⁶⁸, tendo sido votada a um sacrifício, sumiu sem ser vista pelos que iriam sacrificá-la, estabeleceu-se em outro país, no qual era tradição sacrificar os estrangeiros à deusa e lá foi incumbida desse sacerdócio. Em um momento posterior, deu-se que seu irmão aí chegou. Por que o deus teria prescrito que ele fosse lá e o motivo da ida são eventos alheios ao enredo. Chegado, foi preso, e quando estava prestes a ser sacrificado, deu-se seu reconhecimento, seja como fez Eurípedes, seja como Polido, fazendo Oreste dizer, como seria provável, que, enfim, não apenas sua irmã, mas também ele próprio deveria ser sacrificado, e daí fez-se a salvação. Depois disso, já atribuídos os nomes²⁶⁹, devem-se introduzir os episódios, mas deve-se cuidar para que eles sejam apropriados, como, no caso de Orestes, a loucura, motivo de sua prisão, e a salvação a pretexto da purificação²⁷⁰.

Nas tragédias, os episódios são breves, mas a epopéia alonga-se por meio deles. De fato, não é longo o argumento da *Odisséia*: alguém passa longos anos longe de casa, vigiado por Posídon, só; além disso, a situação em sua casa é tal que seus bens estão sendo dilapidados pelos pretendentes²⁷¹ e seu filho é alvo de uma conspiração; após enfrentar tormentas²⁷², chega e, dando a se conhecer de alguns, ataca; ele se salva e extermina os inimigos. Isso é o que é próprio²⁷³, o resto são episódios.

²⁶⁸ Tanto aqui, como no argumento da *Odisséia*, os heróis não são nomeados (cf. nota 5 da capítulo IX).

²⁶⁹ Cf. nota 5 do capítulo 9.

²⁷⁰ A loucura de Orestes está relatada nos versos 260-335 da *Ifigênia em Táuris*. Oreste teria atacado um rebanho acreditando tratar-se das Erínias. O episódio da salvação, em 1327-1419. A pretexto de realizar a purificação da estátua de Ártemis, maculada pela presença de um matricida, Ifigênia diz ser necessário banhá-la na água do mar, o que serve de expediente para a fuga.

²⁷¹ Os pretendentes de Penélope, entenda-se.

²⁷² O verbo *kheimanô* tanto pode se referir a uma tempestade como fenômeno climático quanto se referir a um estado de espírito atormentado (da mesma forma como ‘atormentado’ tem a mesma raiz de ‘tormenta’). As traduções então oscilam entre um sentido e outro, o que também é permitido pelo enredo da *Odisséia*: pode-se dizer que Ulisses chega perturbado a Ítaca, pode-se dizer que o verbo faz referência às tempestades que enfrentou. Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 50) chega mesmo a traduzir por “survives shipwreck”.

²⁷³ Essa frase dá testemunho das dificuldades por que passa conceituação de episódio do texto da *Poética*. No parágrafo anterior, Aristóteles diz que ‘deve-se cuidar para que os episódios sejam apropriados’, onde ‘apropriados’ traduz *oikeion*. Aqui, o final do parágrafo, dá a entender que ‘próprio’ é o só o que pertence estritamente ao argumento, e ‘o resto são episódios’. ‘Próprio’ traduz *idion*. É de se esperar que haja alguma nuance semântica entre *oikeion* e *idion*, de forma a fundamentar que um episódio possa ser *oikeion* (apropriado), mas não *idion* (próprio). O restante do texto da *Poética*, entretanto, parece desautorizar uma tal diferenciação, por sutil que seja. Não resta ao tradutor senão tentar respeitar essa distinção particular, localizada apenas nesses parágrafos. Não parece ser o caso, tampouco, de propor que o episódio apropriado, na tragédia, seja

essencialmente diferente do episódio da epopéia. A solução de Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 101-102), que sugere “*oikeia (tois onomasi)*”, ‘que os episódios sejam ‘apropriados aos nomes dos personagens’’, é pouco convincente.

Toda tragédia tem entrelaçamento e desenlace²⁷⁴, sendo que o entrelaçamento geralmente²⁷⁵ é constituído de partes que são externas ao entrecho dramático e de algumas das internas, e o resto é desenlace. Chamo entrelaçamento o que vai do princípio²⁷⁶ até a parte limite a partir da qual se dá a mudança para a boa fortuna ou para o infortúnio, desenlace é o trecho que principia na mudança e segue até o fim. Por exemplo, no Linceu, de Teodecto: o entrelaçamento compreende os atos anteriores à peça, o rapto do garoto e então suas ...²⁷⁷ o desenlace vai desde a causa da morte até o fim.

Quatro são as espécies de tragédia (pois também esse foi o número de partes mencionadas²⁷⁸): complexa, cujo todo é composto de peripécia e reconhecimento,

²⁷⁴ Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 103) chama a atenção para a importância de traduzir o par antinômico *desis/lusis* conservando a oposição dos termos. Em português, Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 128) traduziu por nó / desenlace e Jaime Bruna (ARISTÓTELES, 1997, p. 37) por enredo / desfecho, mas tanto *desis* quanto *lusis* têm o sufixo *-sis*, indicativo de ação, processo, o que desqualifica ‘nó’, ‘desenlace’ e ‘desfecho’ como opções, visto que esses termos se referem mais a pontos específicos do enredo que aos processos de que eles são partes. No entanto, conservamos ‘desenlace’ por ter a mesma raiz de ‘entrelaçamento’ e bem delinear a oposição entre eles. Talvez não seja a opção mais elegante, mas se espera que seja funcional.

²⁷⁵ Parece-nos equivocado o comentário de Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 291) ao justificarem sua opção de ligar o advérbio *pollakis* a *enia tôn esôthen*, de tal forma que sua tradução resulta (idem, p. 97): “le nouement comprend les événements extérieurs à l’histoire et souvent une partie des événements intérieurs” (“o nó compreende os eventos externos à história e freqüentemente uma parte dos eventos internos”). É equivocado não pelas razões gramaticais que eles apresentam, que são plausíveis, mas porque seria estranho que, como parte da tragédia, o entrelaçamento pudesse ficar totalmente fora dela. Essa, entretanto, é a versão da grande maioria das traduções consultadas (Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Bywater, Else, Halliwell, Rostagni, Gallavotti, além de Dupont-Roc e Lallot, é claro). Como se explicaria, também, a menção à parte (*meros*) a partir da qual começa o desenlace se o entrelaçamento fosse totalmente externo? A opção mais razoável parece considerar *pollakis* ligado à frase como um todo, como fazem Hardy, Bruna e como sugere Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 183).

²⁷⁶ ‘Princípio’, nesse caso, não tem o mesmo significado que no capítulo 7 (1450 b 28), uma vez que, aqui, o princípio pode estar fora da tragédia (ver nota anterior) e no capítulo 7 ele parece marcar o início da cena. De resto, é um tanto embaraçoso que a fórmula tripartite do capítulo 7 (começo, meio e fim) seja transformada no binômio entrelaçamento / desenlace deste capítulo.

²⁷⁷ Há uma lacuna nos manuscritos. Parte da ação de que trata a peça foi exposta em 1452 a 27-29 (capítulo 11).

²⁷⁸ Esse parêntese coloca em dificuldades todos os comentadores, uma vez que o número de partes da tragédia foi explicitamente mencionado (são seis – 1450 a 8) e elas foram listadas e analisadas suficientemente no capítulo 6. Todos os manuscritos têm o parêntese, de forma que, se ele é um acréscimo posterior, no mínimo o acréscimo é mais antigo que todos os manuscritos que chegaram até nós. A hipótese mais razoável para compatibilizar o trecho com o resto da *Poética* se baseia na homologia que o texto afirma existir entre as espécies de tragédia e suas partes. De fato, as quatro espécies de tragédia enumeradas (cuja lista completa se deduz da lista análoga apresentada no capítulo 24 - veja-se a nota 6) parecem distinguir-se segundo o maior ou menor peso dado a alguma das partes da tragédia (veja-se nota 7). Deve-se notar, também, que em muitos trechos da *Poética* parece haver uma miscibilidade entre *meros* (‘parte’) e *eidōs* (‘espécie’) (o que, a propósito, talvez tenha levado Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 113) a propor verter *eidōs* por “elementos

patética, como as tragédias sobre Ajax ou sobre Íxion, ética, como as tragédias sobre os ftiótidas ou sobre Peleu; o quarto tipo, ...²⁷⁹, como as tragédias sobre os fórcidas ou sobre Prometeu, e tantas quantas se passam no Hades²⁸⁰.

Deve-se, o mais possível, esforçar-se por dominar todas as espécies, se não, pelo menos as mais importantes e a maior parte delas, sobretudo tendo em vista as críticas dirigidas²⁸¹ aos poetas: tendo havido poetas que se destacaram em cada parte, julga-se que um único deva superar cada um na qualidade que lhe foi particular. Mas para afirmar se uma tragédia é diferente ou igual a outra, nenhum elemento leva a um julgamento mais justo que o enredo: são iguais quando o

constitutivos”). Veja-se, por exemplo, 1450 a 7-8, onde as partes da tragédia são consideradas matrizes das diferenças qualitativas entre as tragédias, 1450 a 13, onde seria mais natural esperar *meressin* no lugar de *eidesin*, (esse parece ser o caso também em 1456 a 6), 1452 b 14 e 1462 a 16. Veja-se também a nota 2 do capítulo 12. Essas considerações podem ainda jogar luz sobre a variante textual em 1456 a 33 (que faz parte do capítulo 19 e portanto não consta deste trabalho). Talvez se deva ler, contra a maioria das edições críticas, *eidôn* em vez de *êdê*.

²⁷⁹ Os editores consideram haver uma lacuna nesse trecho, preenchida de maneiras as mais variadas. Os manuscritos trazem *hoês* ou *oês* (termos que não têm significado). Bywater (cf. aparato crítico da edição de Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 29)) sugere que o original teria, no lugar, *opsis* (‘espetáculo’), e que as tragédias desse quarto tipo teriam seus efeitos centrados no espetáculo. A sugestão é aceita por Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 107), que alega “razões paleográficas convincentíssimas” (tradução nossa) e por Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 97). Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 56) aceita outra sugestão, a de Schrader, que ele faz constar em seu aparato crítico, e substitui *tetarton* (‘quarto’), em 1456 a 2, por *teratôdes* (‘extraordinário’, ‘prodigioso’): o quarto tipo de tragédia seria baseado na presença do monstruoso (cf. capítulo 14). Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1998a, p. 184), citando Else, propõe que o quarto tipo seja a tragédia episódica. Mas, em todas essas possibilidades, resta o problema de compatibilizá-las com a lista de espécies de epopéia apresentadas no capítulo 24 (1459 b 9-10). O mais simples, que, no caso, não é senão mais uma entre tantas possibilidades tão engenhosas (mas lhe resta, ao menos, o vago consolo de ser a mais modesta), é aceitar a lista apresentada no capítulo 24 e considerar que o quarto tipo de tragédia é a tragédia simples, por oposição, inclusive, à complexa. Como simples e complexa são categorias antitéticas, a presença de uma parece implicar a presença da outra. A tradução de Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 51) adota essa solução.

²⁸⁰ A única solução que parece compatibilizar a afirmação de que a tragédia tem o mesmo número de espécies (4) que suas partes (4) é considerar que as partes da tragédia são na verdade partes do enredo (peripécia, reconhecimento, eventos patéticos) mais o caráter. Dessas quatro partes assim consideradas, a presença ou não de peripécias e reconhecimento dá origem às tragédias simples e complexa, a presença marcante de eventos patéticos dá origem à tragédia patética e a forte expressão do caráter dos personagens dá origem à tragédia ética. As espécies não são excludentes (a não ser o par simples/complexa), como bem atestam as classificações da *Ilíada* (simples e patética) e da *Odisséia* (complexa e ética) no capítulo 24 (1459 b 14-16). Mas essa solução está em conflito com a enumeração das seis partes da tragédia no capítulo 6 (1450 a 7-10). Entretanto, o próprio capítulo 6 já classifica o canto e o espetáculo como ornamentos, e o tratado não lhes dedica maior atenção. E por vezes o texto se refere ao pensamento e à elocução como se fossem acessórios (cf. notas 3 e 7 do capítulo 24), ainda que no período final do capítulo 24 é apenas a elocução que se apresenta como acessória, não o pensamento. Para uma solução diferente, veja-se Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 292-298).

²⁸¹ Vários tradutores enfatizam a dureza do verbo *sukophantousi*, não apenas ‘dirigir críticas’, como traduzido, mas “caluniar” (Magnien), “assacar aleivosias” (Bruna), “unfair criticism” (Bywater), “cavilling criticism” (Butcher). Talvez Aristóteles impute aos críticos um certo excesso, pois o procedimento que lhes é atribuído (julgar que cada poeta deve superar o que houve de melhor em cada domínio particular) não parece sensato. Mas como a crítica, se bem dosada, seria até justa, uma vez que o preceito é razoável (observe-se, por exemplo, o elogio dirigido a Homero a partir de 1459 b 12, bem como a respectiva nota 4 do capítulo 24), não necessariamente o verbo deve ser lido assim.

entrelaçamento²⁸² e o desenlace são os mesmos. Muitos entrelaçam bem, mas desenlaçam mal. Deve-se conciliar ambas as partes.

É necessário lembrar o que foi dito muitas vezes²⁸³ e não fazer da tragédia uma composição épica – chamo de épica a composição que se utiliza de muitos mitos – como, por exemplo, se alguém fizesse um enredo do todo da *Ilíada*. Na epopéia, por sua extensão, as partes assumem o tamanho adequado, mas nos dramas esse procedimento resulta muito inferior à pretensão. Um sinal disso é que tantos quantos colocaram em poema toda a queda de Tróia e não apenas partes dela, como Eurípedes, ou que não fizeram como Ésquilo procedeu em relação a Níobe, ou fracassaram ou foram mal nos concursos. Mesmo Agatão fracassou apenas nesse aspecto. Mas²⁸⁴ nas peripécias e mesmo nas ações simples²⁸⁵ os poetas atingem seu intento de maneira admirável. Pois é trágica e afim ao sentimento de humanidade²⁸⁶ a situação em que alguém que tem sabedoria, mas é perverso, é enganado, como Sísifo, ou o homem corajoso, mas injusto, é vencido²⁸⁷.

²⁸² ‘Entrelaçamento’, aqui, traduz *plokê*, cujo significado, segundo Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 190), não deve ser diferenciado do significado da *desis*, palavra usada no início do capítulo e para a qual também se adotou ‘entrelaçamento’ como tradução.

²⁸³ A afirmação não foi explicitada nesses termos em nenhum outro ponto, mas não está em desacordo com a doutrina dos capítulos 7 ou 17.

²⁸⁴ Algumas traduções consideram que o trecho que se inicia com ‘mas’ e vai até ‘mesmo contra a probabilidade’ constitui um parágrafo isolado. Nas versões para o português, particularmente, Jaime Bruna e Eudoro de Sousa procedem assim, mas também Hardy, Gernez, Magnien, Halliwell, Rostagni, Gallavotti. Entretanto, parece razoável supor uma certa conexão entre esse trecho e o que o precede imediatamente, nos seguintes termos: a tragédia atinge seus objetivos com os enredos complexos, que têm peripécia, ou até com os simples, sem precisar recorrer à composição épica (o assunto das linhas anteriores). Algumas traduções, ainda que destaquem esse trecho em parágrafo, marcam claramente essa articulação, outras, nem tanto. A favor dessas últimas, pode-se argumentar que, no capítulo 18, a argumentação não parece seguir uma linha de orientação clara.

²⁸⁵ Alguns editores fazem a excisão da frase ‘e mesmo nas ações simples’, como Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 57), que aponta, no aparato crítico, a ausência do trecho na versão árabe. Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 29), entretanto, não menciona essa ausência em seu aparato crítico. Ela seria bem-vinda, na medida em que os enredos que se seguem parecem ser enredos complexos, em que há peripécia (ver nota 14). Parece haver um certo desencontro no texto, que a tradução mantém, ainda que suavizado pelo entendimento do *kai*, em 1456 a 19, como uma partícula concessiva (‘mas nas peripécias e mesmo nas ações simples...’).

²⁸⁶ Considerou-se que o *touto* (1456 a 21) seria catafórico, perfazendo a mesma intenção da correção de Susemihl, que colocou a frase *tragikon...philantrôpon* (‘pois é trágica ... humanidade’) após *êttêthêi* (‘é vencido’) (cf. aparato crítico da edição de Kassel (ARISTÓTELES, 1988, ad loc.)).

²⁸⁷ Há conflito com o caráter ideal apresentado no capítulo 13? Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 192) tenta compatibilizar os trechos afirmando ser plausível que o herói seja, no caso, quem engana Sísifo ou quem vence o homem corajoso, mas injusto. Mas deve-se admitir que essa solução só se impõe às custas de criar um outro problema: essas tragédias não terminam em infortúnio do herói, nem parece haver *hamartia* da parte dele (pelo contrário, há êxito). Gernez (ARISTÓTELES, 2001, p. 102) afirma que os casos não são idênticos aos do capítulo 13. Esses apresentados aqui conjugam a um só tempo a mudança de fortuna e a surpresa trágica. A citação de Agatão reforça essa tese.

E também isso é provável, no sentido em que Agatão diz: é provável que muitas coisas aconteçam mesmo contra a probabilidade²⁸⁸.

O coro deve ser considerado como um dos atores, que ele seja parte do todo²⁸⁹ e que atue efetivamente²⁹⁰, não como em Eurípedes, mas como em Sófocles. Nos restantes²⁹¹, os trechos cantados são tanto parte do enredo quanto parte de qualquer outra tragédia. Por isso passou-se a cantar interlúdios²⁹², sendo Agatão o primeiro a introduzir esse tipo coisa. Entretanto, em que difere cantar um interlúdio ou adaptar de um lugar a outro uma fala ou um episódio inteiro?

²⁸⁸ A respeito dessa frase, ver as notas 1 e 2 do capítulo 11.

²⁸⁹ A frase parece ser desdobramento direto de 1451 a 34-35 (capítulo 8: ‘aquilo cujo acréscimo ou supressão não traz alteração visível não é parte do todo’). À integração do coro no todo da tragédia, entretanto, Aristóteles dá pouca atenção. Veja-se a nota seguinte.

²⁹⁰ Boa parte das traduções consultadas (Hardy, Dupont-Roc e Lallot, Gernez, Magnien, Eudoro de Sousa, Jaime Bruna, Bywater, Butcher, Gallavotti) verte o verbo *sunagônizesthai* como “tomar parte na ação”. Mas a que ação estão se referindo? À ação completa da peça, com começo, meio e fim articulados segundo o provável ou o necessário? À ação de um determinado personagem, que decorre de sua escolha e que implica seu caráter? Ou o preceito aristotélico é apenas, por oposição ao que se segue, ‘as partes corais não devem ser destacáveis, devem estar inseridas em seus respectivos contextos’? Pelo contexto geral da *Poética*, com sua ênfase nos critérios de unidade do enredo, somos levados a considerar a primeira dessas três opções. Se esse é o caso, deve-se admitir, que Aristóteles poderia ter dado um tratamento mais extenso ao papel do coro. Entretanto, esse ‘esquecimento’ está de acordo com a pouca importância dada ao canto como uma das partes da tragédia. Seria esse o momento em que o tratado, ao conceder importância ao coro no arranjo dos fatos, se redime? Não parece ser esse o caso. Nem o sentido canônico do verbo *sunagônizesthai* ajuda a fundamentar a tradução adotada pela maioria. *Sunagônizesthai*, como notou Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 193), tem o sentido de ‘ajudar a ganhar’. Esse sentido ressoa aqui, e inclusive explica o uso do dativo nos nomes de Eurípedes e Sófocles (que a maioria entende como locativos – ‘não como nas peças de Eurípedes e sim como nas de Sófocles’ – mas a *Poética*, nesses casos, usa a preposição *en*), mas não a ponto de justificar a tradução de Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 51): “The chorus ... should be a part of the whole and contribute its share to succes in the competitive efort...”. Lucas (idem, ib.) sugere para o termo “make a positive contribution to the play”. Halliwell (ARISTÓTELES, 1987, p. 52) traduz de maneira semelhante: “The chorus ... should be actively involved”.

²⁹¹ Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p.112) e Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 194) sugerem que a menção é a poetas posteriores a Eurípedes e que essa progressiva autonomização das partes cantadas atinge seu ápice com a introdução de interlúdios por Agatão.

²⁹² Interlúdios (*embolima*) seriam trechos escritos não para uma peça particular e enxertados de uma peça a outra (cf. Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p.112) e Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 194)).

23

A respeito da mímese narrativa e em versos^{293,294}, é evidente que se devem compor os enredos como nas tragédias: dramáticos e em torno de uma ação una, inteira e completa que tenha começo, meio e fim, para que, como um animal uno e inteiro, ela produza o prazer próprio²⁹⁵ do gênero, e não como na composição dos

²⁹³ Nessa primeira frase do capítulo 23, tal como traduzida, falta a partícula que a conectaria mais claramente com a frase que a precede, a última do capítulo 22. As duas formam um período coordenado pelas conjunções *men oun ... de* (um uso análogo ao analisado na nota 3 do capítulo 6; a respeito de *men oun...de* em geral, veja-se a nota 1 do capítulo 14; outra análise das partículas está na nota 3 do capítulo 11). Aristóteles, tendo terminado pela análise da elocução (*lexis*) a parte do tratado referente à tragédia, passa à epopéia. O período completo, com a frase final do capítulo anterior e a primeira deste, seria: “A respeito então da tragédia e da mímese por meio da ação, é suficiente o que foi dito por nós; a respeito, por sua vez, da arte mimética narrativa e em versos...”.

²⁹⁴ Há variantes textuais entre os manuscritos nesse trecho, e ainda correções propostas por diversos editores. Mas nenhuma das variantes satisfaz completamente aos comentadores na medida em que, todos concordando que aqui se trata de epopéia, uns consideram que não haveria por que acrescentar, tendo o texto já dito que se trata de uma arte narrativa, que ela é, além disso, em versos, já que Aristóteles não faz menção a uma arte narrativa em prosa (Dupont-Roc e Lallot (ARISTÓTELES, 1980, p. 370), que são dessa opinião – “cette précision, redondante dans la mesure où Aristote ne mentionne jamais l’existence de récits mimétiques em prose, n’a pas de fonction diacritique” – atribuem o acréscimo a um exagero de precisão por parte de Aristóteles), ao passo que outros consideram o acréscimo importante. É o caso de Rostagni, que argumenta:

Credo invece che qui ad Arist. importi differenziare l’Epop. non già dalla Trag. ma da un altro genere: dalle *narrazioni in prosa*, dagli *a)/neu me/trou memuqologhme/na* (cfr. Plat., *Resp.* II, 380 c), che egli ha pur considerati come mimesi (I, 47 a 25 sgg., cfr. fr. 72 R.: *lo/goi kai\ mimh/seij...ou)de\ e)/mmetroi*), e coi quali l’Epop. a chiamarla semplicem. *dihghmatikh/*, si conconfonderebbe: quindi la dice ‘narrativa’ sì, ma ‘in versì’. (ARISTÓTELES, 1945, p. 139)

Creio que a Aristóteles importe diferenciar a Epopéia não da Tragédia, mas de um outro gênero: da narração em prosa, da *aneu metrou memuthologêmena* (cf. Platão, *República*, II, 380 c), que ele também considerou como mímese (I, 47 a 25 et seq., cf. fr. 72 R.: *logoi kai mimêsis ... oude emmetroi*) e com a qual a epopéia, se ele a chamasse simplesmente *diêgêmatikê* (narrativa) se confundiria: então a declara ‘narrativa’, sim, mas ‘em verso’. (tradução nossa).

De qualquer forma, como é consenso que nesse ponto Aristóteles se refere à epopéia, a questão tem pouco a acrescentar ao entendimento da *Poética* mesma.

²⁹⁵ Os pontos são retomados dos capítulos 7 e 8: unidade de ação (capítulo 8 de um modo geral), inteireza, completude, presença de começo, meio e fim, comparação com animais (capítulo 7). O que causa certa surpresa é o fato de o prazer próprio da tragédia não aparecer explicitamente articulado aos critérios de unidade nos capítulos 7 e 8, ao passo que neste trecho o prazer próprio aparece como a finalidade deles. Se analisarmos outros pontos em que o prazer próprio da tragédia é mencionado, encontrá-lo-emos claramente articulado não aos critérios de unidade, mas ao movimento da ação trágica e ao temor e à piedade decorrentes (cf. Introdução). É assim no capítulo 13 (1453 a 35), em que o final duplo de algumas tragédias é associado ao prazer próprio da comédia, por oposição ao final simples, ou seja, o final em infortúnio, característico de Eurípedes, ‘o mais trágico dos poetas’. É assim no capítulo 14 (1453 b 10), em que se preceitua extrair da tragédia não qualquer tipo de prazer (referência ao prazer advindo do espetáculo ou do monstruoso), mas o prazer que decorre da piedade e do temor por meio da mímese. Quando se menciona, por sua vez, o efeito (*ergon*) da tragédia, ou sua finalidade (*telos*), que são naturalmente ligado ao seu prazer próprio, tampouco o contexto diz respeito à unidade do enredo

relatos históricos, nos quais forçosamente é apresentada não uma ação única, mas um tempo único, e, nele, tudo quanto aconteceu a um indivíduo ou a vários, sendo que cada um desses eventos se relaciona com os outros ao acaso. Pois assim como em um mesmo tempo se deu a batalha naval em Salamina e a batalha dos cartagineses na Sicília²⁹⁶, que não visam ambas o mesmo fim, também em tempos consecutivos por vezes acontece uma coisa depois de outra, das quais não se constitui um fim único²⁹⁷. A maioria dos poetas age dessa forma.

(veja-se, quanto ao *ergon*, 1450 a 31, 1452 b 29 e 1462 b 12; quanto ao *telos*, 1460 b 25-27 e também 1462 b 12). Por que, então, nesse trecho, Aristóteles parece fazer derivar o prazer próprio da tragédia de sua unidade? Há algumas hipóteses a considerar: 1. pode ser que Aristóteles tenha conectado, na sua recapitulação do enredo trágico, preceitos que no contexto original não estavam relacionados uns com os outros e a relação que ora se estabelece se deve menos a uma causalidade de fato que a uma recapitulação um tanto congestionada; 2. poder-se-ia argumentar, contra todas as evidências, que as unidades de enredo e de ação implicam temor e piedade; mas o argumento é ruim: basta pensar, por exemplo, em um enredo que fosse a vida de um homem virtuoso rumo a sua felicidade, sem peripécias, sem reconhecimentos, sem eventos patéticos, sem mudança de fortuna; 3. mas, se a unidade de ação não é condição suficiente para que o enredo enseje temor e piedade, ela é, entretanto, condição necessária, e justamente a condição que a epopéia cíclica não tem; talvez seja sua falta de unidade, o principal defeito contra o qual Aristóteles se coloca nesse capítulo (também essa parece ser a opinião de Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 142); cf. também a nota 5), que explique a ênfase com que Aristóteles relaciona o prazer próprio do gênero a uma sólida unidade de ação.

²⁹⁶ Rostagni sugere que talvez Aristóteles tenha em mente o relato de Heródoto (VII, 168) que situava no mesmo dia os dois eventos (ARISTÓTELES, 1945, p. 140).

²⁹⁷ A caracterização da história ganha contornos mais nítidos em relação ao que foi apresentado no capítulo 9. Lá se disse apenas que ela relata 'o que aconteceu' (*ta genomena*), que ela é menos filosófica e virtuosa que a poesia e que relata fatos particulares, ou seja, o que Alcibíades fez ou sofreu (1451 a 36-b 11). Aqui, por sua vez, coloca-se em relevo a sua maneira de se organizar, não em torno de uma ação única, mas de um período único, agrupando, desse período, vários eventos que se relacionam arbitrariamente e que não se norteiam pelo mesmo fim. Em se tratando de uma recapitulação do que foi dito a respeito da tragédia, estranha-se tal riqueza de análise. A causa provavelmente é a frase final do parágrafo: 'a maioria dos poetas age assim'. Uma melhor caracterização da história permite uma crítica mais clara aos poetas que não respeitam o preceito da unidade de ação, seja construindo os poemas em torno de um único indivíduo, seja construindo-os a respeito de um tempo único.

Assim, como já dissemos^{298, 299}, também por essa razão Homero se destacaria como divino confrontado com os outros poetas, por não pretender colocar no seu poema a guerra inteira, ainda que ela tenha começo e fim: pois o enredo teria resultado grande em demasia e não poderia ser abarcado prontamente em uma visada única, ou, moderando-o em tamanho, ele resultaria intrincado pela variedade³⁰⁰. Tendo então retido uma parte, fez uso de muitas outras como episódios, pelos quais diversificou³⁰¹ sua poesia.

Mas os outros compõem, seja em torno de um único indivíduo, seja em torno de um tempo único, uma ação de muitas partes³⁰², como fez quem compôs os

²⁹⁸ Os comentadores, via de regra, remetem esse 'como já dissemos' ao capítulo 8, mais especificamente a 1451 a 19-22, onde também se faz o elogio de Homero por construir seus enredos de maneira una. Deve-se observar, entretanto, uma pequena diferença entre o elogio do capítulo 8 e esse do capítulo 23, o que talvez explique o 'também' da frase 'também por essa razão' como um acréscimo em relação ao elogio anterior. No capítulo 8, a excelência de Homero estava ligada a ele ter selecionado, entre as ações de Ulisses, aquelas que propiciariam uma sequência provável ou necessária de feitos (1451 a 27-28). No caso da guerra de Tróia, Aristóteles afirma que ela tem começo e fim e é inteira. Tudo indica que ela, colocada em poema no seu todo, respeitaria os preceitos de unidade. Mas, contada por completo, ela resultaria demasiado grande. Contrariamente ao capítulo 8, é antes o preceito relativo à extensão que é elogiável nesse caso.

²⁹⁹ Alguém poderia se questionar a respeito da conexão entre os dois primeiros parágrafos do capítulo nos da seguinte maneira: i. o preceito da extensão, pelo qual Homero é elogiado no segundo parágrafo (cf. nota anterior), não está entre os tópicos retomados no primeiro (a não ser que se entenda a referência aos animais, por meio do que os preceitos de extensão foram introduzidos, no capítulo 7, como o elemento que efetiva essa retomada; a referência aos animais no primeiro parágrafo, entretanto, parece antes cumprir a função de resumir em um único elemento todas as características mencionadas que de retomar o preceito da extensão) ii. a expressão usual para fazer referência à extensão (*megethos exoûsa*), presente tanto na definição de tragédia (1449 b 25) quanto no início do capítulo 7 (1450 b 26), está ausente aqui. Como então se pode entender o 'assim' (*dio*) que inicia o segundo parágrafo, que dá a entender que o primeiro parágrafo serve como fundamento para suas afirmações? Isso colocaria um problema para quem quisesse enxergar entre eles uma articulação extremamente sólida e coesa. Para nós, entretanto, basta observar que o que está em jogo é a unidade da *Iliada* e da *Odisséia* frente à falta de unidade dos poemas cíclicos ou dos relatos históricos. Isso parece ser suficiente para proporcionar à argumentação um ambiente tão coeso quanto o necessário para estabelecer a necessidade dos critérios de unidade e extensão nesse caso.

³⁰⁰ O original grego (*tôi megethei metriazonta katapeplegmenon tēi poikiliai*) apresenta sintaxe intrincada, mas o sentido é claro e, aliás, apresenta restrição que pode ser aproximada da restrição relativa à observação do animal muito pequeno no capítulo 7, em 1450 b 39-40. Se lá a visão do animal minúsculo era confusa, aqui as partes de um enredo longo, amontoadas em uma extensão menor que a adequada, tornam-no 'intrincado pela variedade'. Isso parece dar sentido ao exemplo do animal muito pequeno, que, de fato, se aplicava mal ao enredo: o que seria um enredo tão pequeno a ponto de sua observação se dar em um tempo 'próximo do imperceptível'?

³⁰¹ O trecho em 1459 b 30 (capítulo 24: 'pois o que é uniforme, saciando rapidamente, faz as tragédias fracassarem') sugere essa tradução para o verbo *dialambanô*.

³⁰² A frase apresenta algumas divergências entre os tradutores. A maioria opta por coordenar seus três termos (*peri hena, peri hena chronon* e *mias praxin polumerê*) por conjunções alternativas (ou...ou...ou...), como se se tratasse de três opções igualmente (in)válidas de que fazem uso os poetas que não respeitam a unidade do enredo. Traduzem assim Hardy, Eudoro de Sousa, Bruna, Bywater, Butcher, Halliwell. Nesse caso, deve-se considerar que *mian praxin* não faz referência à ação uma tal como preceituada por Aristóteles ou que, sendo a ação una, ela é no entanto *polumerê* ('de várias partes'), o que compromete sua possível unidade. Outros, provavelmente levados pela ausência do *peri* imediatamente antes de *mian praxin polumerê*, consideram que esse é o candidato natural a complemento do verbo *poioûsi*. É o caso de Gernez, que traduz: "les autres poètes, au

Cantos Cíprios ou a *Pequena Ilíada*. Por isso, da *Ilíada* e da *Odisséia* se faz, de cada uma, uma tragédia ou duas apenas, mas dos *Cantos Cíprios*, fazem-se muitas, e da *Pequena Ilíada*, mais de oito, por exemplo: O Julgamento das Armas, Filocteto, Neoptólemo, Eurípilo, Mendicância, Lacedemonianas, Queda de Tróia, Partida, Sínon e Troianas³⁰³.

contraire, composent, au sujet d'un individu et d'une période unique, une seule action à plusieurs parties" (ARISTÓTELES, 2001, p. 95). Else considera que o terceiro termo seria um complemento explicativo dos dois primeiros: "The other poets compose their work around a single person or a single period, that is, a single action of many parts" (ARISTÓTELES, 1994, p. 62). Dupont-Roc e Lallot adotam o texto da versão árabe, em que não consta a expressão *mian praxin*. Qualquer que seja a tradução adotada, e parece mesmo difícil argumentar de maneira definitiva a favor de uma ou outra, o sentido do trecho já está determinado pela oposição entre Homero e os outros (*hoi d'alloi*), que se explicita na oposição entre o enredo de ação una e o de ação de várias partes (*polumerê*).

³⁰³ Por que o texto fala em 'mais de oito (tragédias)' em vez de dizer 'dez' diretamente? Não há acordo entre os comentadores. Else (ARISTÓTELES, 1994, p. 109-110, nota 157) considera todo o trecho, desde 'mais de oito' até o fim do parágrafo, interpolado, e duplamente interpolado. Após a primeira interpolação teria havido uma outra, que teria acrescentado as palavras 'mais de' antes de 'oito' e as duas tragédias do final da lista. A versão árabe não traz *Eurípilo* e *Lacedemonianas*. Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 143), por sua vez, considera todo o trecho original

24

Além disso³⁰⁴, a epopéia deve ter as mesmas espécies que a tragédia (de fato, ela é simples, complexa, ética ou patética; também as partes, excetuadas o canto e o espetáculo, são as mesmas), pois também é necessário que haja não só peripécias, como também reconhecimentos e eventos patéticos³⁰⁵. Além disso³⁰⁶, deve haver beleza na elocução e nos pensamentos. De todos esses elementos, Homero fez uso primeiro e de maneira taxativa³⁰⁷. De fato, de cada um de seus poemas, compôs a *Íliada* simples e patética e a *Odisséia*, complexa (pois é inteira

³⁰⁴ A rigor, não existe uma descontinuidade entre os capítulos 23 e 24, como bem evidencia esse ‘além disso’ inicial. O assunto é o mesmo: as características da poesia épica em comparação com a tragédia. Else (ARISTÓTELES, 1994, ad loc.), que por vezes propõe uma capitulação divergente da tradicional, desloca o início do capítulo 24 para 1459 b 16 (‘A epopéia difere na extensão da composição e no metro usado...’), quando o texto passa a tratar das diferenças entre os gêneros.

³⁰⁵ A semelhança entre a épica e a poesia dramática pode ser considerada como uma realidade de fato, como a maioria das traduções entende: a epopéia e a tragédia têm as mesmas espécies – simples, complexa, ética, patética – e também as mesmas partes, exceto o canto e o espetáculo. Que as partes mencionadas – peripécia, reconhecimento, evento patético – não sejam partes da tragédia, mas antes partes do enredo, é um problema que os comentários apontam e resolvem basicamente de duas maneiras: ou suprimem a referência ao canto e ao espetáculo, de forma que se possa entender a menção às partes comuns como se referindo às partes do enredo (Else, por exemplo), ou supõem que a menção às partes do enredo (peripécia, reconhecimento, eventos patéticos) de alguma forma implique as partes da tragédia que faltam (enredo e caráter, sendo que elocução e pensamento são incluídos como acréscimo na seqüência do texto). Mas se pode ler o trecho de uma outra maneira, com implicações mais interessantes. A semelhança entre a épica e a poesia dramática é uma realidade de fato, mas apenas porque essa realidade de fato tem uma forte justificativa teórica: ambas têm, na prática, as mesmas partes e visam o mesmo fim, por meio dos mesmos elementos - peripécia, reconhecimento e eventos patéticos. A sintaxe da frase permite a sustentação dessa tese. Deve-se considerar o *gar*, em 1459 b 9 como adverbial, o *kai* em 1459 b 10 como introduzindo um outro elemento de semelhança entre a épica e a poesia dramática e o *kai gar* em 1459 b 11 como a efetiva justificativa de serem as mesmas as espécies da épica e da tragédia (assim, inclusive, ganha um significado mais preciso a repetição enfática do *kai* em 1459 b 11: *kai gar...kai...kai*). Halliwell traduz assim, mas não chega a comentar sua escolha. Para uma visão divergente da nossa a respeito dos mesmos pontos, veja-se Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 219-220).

³⁰⁶ Esse ‘além disso’ (*eti*) para introduzir a elocução e os pensamentos e ainda o fato de a excelência deles estar desvinculada dos tipos de epopéia (eles devem apenas ser belos em si mesmos) parece confirmar a hipótese de que as espécies comuns à tragédia e ao poema épico têm como fundamento de seus gêneros características ligadas ao enredo ou ao caráter (ver nota 7 do capítulo 18).

³⁰⁷ A seqüência do texto deixa claro que Homero dominou os quatro gêneros de épica e ainda superou a todos na elocução e no pensamento. O advérbio *hikanôs*, que traduzimos pela perífrase ‘de maneira taxativa’ (alguns manuscritos trazem não o advérbio, mas o adjetivo *hikanos*), talvez seja um eco do preceito apresentado no capítulo 18 (1456 a 3): ‘deve-se, o mais possível, esforçar-se por dominar todas as espécies, se não, pelo menos as mais importantes e a maior parte delas’. Se essa hipótese é correta, o advérbio parece significar menos que ele dominou todos os gêneros (ou partes) perfeitamente, como muitos traduzem (por exemplo, Gernez (ARISTÓTELES, 2001, p. 95): “toutes choses qu’Homère a utilisées le premier et à la perfection”) mas sim que ele os dominou conforme indicado no capítulo 18.

reconhecimento³⁰⁸) e ética³⁰⁹. Além do mais³¹⁰, supera a todos na elocução e no pensamento³¹¹.

A epopéia difere na extensão da composição e no metro usado. Quanto à extensão, é suficiente o limite que foi dito³¹², pois é necessário poder chegar ao fim da narrativa sem ter perdido de vista o começo. Essa seria o caso se as composições fossem menores que as antigas e se equivalessem à quantidade de tragédias apresentadas em uma única audição³¹³. A epopéia tem uma característica

³⁰⁸ Pode ser proveitoso especular se o sentido da frase entre parênteses não seria outro diferente do sentido canônico que lhe dão as traduções. De fato, todas as traduções consultadas vertem o parêntese como se ele fizesse referência à grande quantidade de reconhecimentos que há na Odisséia. Hardy (Rostagni também) chega mesmo a listá-los:

Télémaque est reconnu de Nestor, de Ménélas, d'Hélène; Ulysse est reconnu du Cyclope, des Phéaciens, d'Euryclée, des porchers, de Télémaque, des prétendants, de Pénélope, enfin de son père. (ARISTÓTELES, 1995b, p. 86)

Telêmaco é reconhecido por Nestor, por Menelau, por Helena; Ulisses é reconhecido pelo Cíclope, pelos Feácios, por Euricléia, pelos porqueros, por Telêmaco, pelos pretendentes, por Penélope e enfim por seu pai. (tradução nossa)

Assim, todas as traduções aceitam a idéia por trás da emenda que Christ introduziu no texto (que consta no aparato crítico das edições de Butcher, Hardy, Rostagni e Kassel), trocando *anagnôrisis* ('reconhecimento') pelo seu plural, *anagnôriseis*, ainda que a emenda permaneça apenas em nota de rodapé, não sendo adotada no próprio corpo da *Poética*. De fato, o espírito da solução de Christ é uma das possibilidades de leitura do grego original e permanece mesmo que não se lhe adote a letra. Essas traduções certamente são autorizadas pelo sentido de *diolou*, mas pode-se propor para o termo, em vez do sentido espacial (para o qual para ser preferido o *di'holou*, cf. 1460 a 8), um sentido intensivo, o que aliás, é mais consonante com seu significado usual (conforme o verbete em *Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français*). Aceita essa hipótese, o parêntese diz não que há vários reconhecimentos espalhados por toda a Odisséia, mas que seu enredo é centrado principalmente no reconhecimento de Ulisses. Quando Aristóteles, no capítulo 17, apresenta um resumo do enredo da Odisséia, é de Ulisses o único reconhecimento que se menciona.

³⁰⁹ Else, citado por Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 186-187), defende que a Odisséia seja ética porque, no final, os pretendentes são punidos, enquanto Ulisses e os que foram fiéis a ele são recompensados. Se essa noção de ética é afim ao pensamento aristotélico, seria estranho que a tragédia de fim duplo (capítulo 14, 1453 a 30-35) não fosse elogiada por isso. Pelo contrário, é até criticada. Parece mais razoável considerar que a epopéia (ou a tragédia) ética seria a que tem forte expressão do caráter de seus personagens. Esse sentido seria consonante ao que existe na *Retórica*, em 1413 b 8-10, onde se afirma que o discurso ético é aquele que expressa caráter, sem que haja nenhum indício que permita relacioná-lo à punição dos maus e à recompensa dos bons.

³¹⁰ Cf. nota 3.

³¹¹ Os manuscritos trazem duas versões: ou bem "(Homero) supera a todos (os outros poetas) na elocução e no pensamento", ou bem "(A Ilíada e a Odisséia) superam a todos (os outros poemas) na elocução e no pensamento". A diferença não é significativa para o argumento do trecho.

³¹² A questão foi analisada no final do capítulo 7 (1450 b 35 et seq.) e retomada no capítulo 23 (1459 a 32 et seq.).

³¹³ Em uma audição nos concursos eram apresentadas três tragédias e um drama satírico.

bastante peculiar quanto à possibilidade de se alongar sua extensão, pois na tragédia não é possível efetuar a mímese de muitas partes acontecendo ao mesmo tempo, mas apenas da parte que está em cena e que cabe aos atores. Mas na epopéia, por ser uma narração, é possível realizar muitas partes ao mesmo tempo e por meio delas, se são adequadas, aumenta-se a amplidão do poema, de forma que nesse o belo pode ser levado à magnificência, faz-se possível variar o interesse do ouvinte e inserir episódios os mais diversos. Pois o que é uniforme, saciando rapidamente, faz as tragédias fracassarem.

Quanto ao metro, a experiência mostrou ser o metro heróico o mais ajustado. Se alguém fizesse uma mímese narrativa com algum outro metro, ou com vários, isso se revelaria inadequado. Pois o heróico é, dos metros, o mais estável e amplo³¹⁴ (por isso ele é o que melhor aceita termos raros e metáforas: também por isso a mímese narrativa é, entre todas, grandiosa), ao passo que o iambo e o tetrâmetro são movimentados, sendo este próprio à dança, aquele, adequado à ação³¹⁵. Seria mais estranho ainda se alguém os misturasse, como fez Quéremon. Por isso ninguém pôs em poema uma composição de vulto em outro metro que não o heróico, mas, como dissemos, a própria natureza ensina a escolher o que se ajusta a ela³¹⁶.

Homero é digno de ser elogiado por muitas outras coisas, mas principalmente porque é o único entre os poetas a não desconhecer como o próprio poeta deve colocar-se no poema. Pois o poeta deve ele mesmo falar o mínimo possível, pois não realiza a mímese agindo assim³¹⁷. De fato, os outros poetas se colocam em cena por toda parte e realizam a mímese de poucas coisas e poucas vezes. Mas Homero, após um breve preâmbulo, imediatamente introduz um homem ou uma mulher, ou algum outro caráter, e ninguém descaracterizado, mas sim possuidor de caráter.

³¹⁴ Na *Retórica* (1408 b 32) se diz que o ritmo heróico (do hexâmetro, portanto) é solene (*semnos*).

³¹⁵ A respeito dos ritmos, veja-se o capítulo 4 (1449 a 21-28).

³¹⁶ O parágrafo como um todo defende a adequação do metro heróico (o hexâmetro datílico) à épica com argumentos bastante semelhantes aos usados no capítulo 4 para explicar o desenvolvimento dos gêneros: sucessivas experiências, bem sucedidas ou não, revelam e fixam a natureza própria do objeto e dos componentes que lhe são adequados. No caso, o metro heróico se revelou o mais adequado à natureza da épica.

³¹⁷ Cf. nota 3 do capítulo 3.

Na tragédia é necessário produzir o espantoso, mas o irracional, principal fonte do espantoso, é mais bem admitido na epopéia, porque não se têm os olhos sobre os agentes. Os fatos que envolvem a perseguição de Heitor pareceriam ridículos em cena – os guerreiros gregos parados, sem o perseguir, Aquiles que lhes acena com a cabeça³¹⁸ – mas na épica isso passa despercebido. E o espantoso é agradável. Uma prova disso é que todos, quando narram, acrescentam algo para agradar.

Foi principalmente Homero quem ensinou os outros poetas a dizer mentiras como se deve. Trata-se do paralogismo (falso raciocínio). Pois quando a um certo evento segue-se sempre outro, se este outro ocorre, os homens pensam que o primeiro também ocorreu. Mas isso é falso. Por isso, se o primeiro é falso mas, se fosse verdadeiro, necessariamente o outro também seria, deve-se explicitamente afirmar esse segundo, pois, sabendo-o verdadeiro, nossa mente raciocina em falso que o primeiro também é³¹⁹. Exemplo disso é a cena do banho³²⁰.

³¹⁸ *Iliada*, XXII, v.206 et seq.. O mesmo trecho é apresentado no capítulo 25 (1460 b 27)

³¹⁹ O trecho é de sintaxe bastante intrincada e apresenta várias versões entre os tradutores, e mesmo várias versões entre as edições críticas. Todas concordam, entretanto, quanto à reconstrução do argumento, que a versão proposta respeita em sua integridade. As dúvidas que o trecho poderia suscitar devem ser dirimidas com o recurso às *Refutações Sofísticas*. Nessa obra Aristóteles enumera sete tipos de paralogismo (falso raciocínio – 166 b 21), sendo que o quarto tipo (paralogismo quanto ao conseqüente) é o de que se trata aqui na *Poética*. Compare-se, por exemplo, a descrição desse paralogismo em 167 b 2-3 e em 1460 a 20-22:

Refutações Sofísticas

ὅταν γὰρ τοῦδε ὄντος ἐξ ἀνάγκης τόδε ἢ καὶ τοῦδε ὄντος οἴονται καὶ θάτερον εἶναι ἐξ ἀνάγκης

...sempre que, quando A existe, B necessariamente também existe, imaginam que, existindo B, A também deve necessariamente existir. (tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim (ARISTÓTELES, 1973, p. 166)).

Poética

οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι

Pois quando a um certo evento segue-se sempre outro, se este outro ocorre, os homens pensam que o primeiro também ocorreu

Os exemplos dados nas *Refutações* são claros: se chover, a grama ficará molhada, mas isso não quer dizer que, se a grama está molhada, choveu. São eventos desse tipo que devem ser procurados na “cena do banho” (ver nota seguinte).

³²⁰ Os comentadores divergem bastante quanto a qual trecho da *Odisséia* se refere o texto (visto que, como afirma Hardy (ARISTÓTELES, 1995b, p. 87), “a cena do banho” não se refere somente ao banho de Ulisses, mas a todo o capítulo 19) e quanto à interpretação desse trecho à luz do que foi dito a respeito do paralogismo. Alguns se inclinam pelo episódio do estrangeiro cretense, na verdade o próprio Ulisses, que se apresenta a

Deve-se escolher de preferência o que é impossível mas plausível ao que é possível mas não persuasivo; não se devem compor os argumentos com partes irracionais – sobretudo não deve haver nada irracional. Se não for possível evitá-lo, ele deve ser colocado fora do entrecho dramático, como, por exemplo, Édipo não saber como Laio morreu, e nunca na própria ação, como, em *Electra*, os mensageiros que narram os jogos Píticos, ou, nos Mísios, aquele que, chegando da Tegéia à Mísia, nada diz. Dizer que sem isso o enredo teria sido arruinado é ridículo, pois não se devem compô-los assim já do princípio. Mas se o poeta colocar coisas absurdas no texto e fazê-lo de forma a que isso pareça razoável, admite-se até o que é fora de propósito, uma vez que os absurdos da Odisséia relacionados ao desembarque de Ulisses não seriam toleráveis e se tornariam gritantes se um mau poeta os colocasse em poema. Mas o poeta no caso, por meio de outras belezas, dissimula o absurdo e agrada. Mas é necessário se esmerar na elocução apenas nas partes em que não há ação e que são desprovidas de caráter e de pensamento, pois, do contrário, uma elocução muito brilhante ofusca caráter e pensamentos^{321,322,323}.

Penélope, outros pela cena em que Euricléia dá banho em Ulisses e o reconhece pela cicatriz. Parece mais natural considerar que o paralogismo se dê no segundo caso: se é Ulisses, tem a cicatriz, e o paralogismo acontece justamente porque Euricléia raciocina o inverso, o que não é correto: se tem a cicatriz, é Ulisses. Mas o episódio do estrangeiro cretense também é elegível. No entanto, no capítulo 16, quando se fala de um reconhecimento por paralogismo (1455 a 12-17), alude-se também à “cena do banho”, e ali certamente a referência é à cena de Euricléia. Ainda que seja plausível, nada obriga, porém, a considerar que a cena mencionada no capítulo 16 seja a mesma mencionada aqui. O argumento decisivo talvez seja considerar que o trecho fala de mentiras contadas pelo poeta que não chegam a comprometer a lógica da narrativa. No caso do cretense, quem é enganada é antes Penélope e a estrutura da narração não exige que o público se deixe enganar com ela, pede apenas, se percebido o paralogismo, que ele seja atribuído a Penélope. Mas no caso de Euricléia, o paralogismo faz parte da própria estrutura da narrativa.

³²¹ Uma recomendação semelhante foi feita aos oradores na *Retórica* (1418 a 13 et seq.), mas lá não se tratava de opor elocução a ação, caráter e pensamento, mas sim de recomendar não fazer uso de entimemas em partes que procurassem despertar os sentimentos dos ouvintes ou em que fosse necessário fazer uma caracterização ética. Mas os motivos apresentados na *Retórica* para a não concorrência entre entimemas, sentimentos e caráter são igualmente válidos aqui: todos os movimentos simultâneos tendem a se cancelar mutuamente, parcial ou completamente (1418 a 14-15). É significativo que o verbo *aphanizô* (‘ofusca’) seja usado tanto na *Retórica* (1418 a 15) quanto aqui, em 1460 b 1.

³²² É bastante razoável a hipótese de certas traduções, que articulam claramente esse último período (‘Mas é necessário se esmerar...’) com o final do anterior. O desembarque de Ulisses talvez seja um exemplo de esmero na elocução justamente para valorizar um trecho que, do contrário, teria seu caráter absurdo muito mais evidenciado. Se for isso, o verbo *hêdunô*, em 1460 b 2 (‘agrada’), tem um sentido preciso: o poeta faz uso daquela, entre as partes da épica, que é considerada um ornamento. Como a épica não tem nem a *melopoiia* (canto) nem a *opsis* (espetáculo), considerados como ornamentos no capítulo 6, resta fazer uso da elocução (*lexis*), que lhe garante a linguagem ornamentada.

³²³ A respeito desse preceito final, veja-se a nota 11 do capítulo 9.

25³²⁴

A respeito dos problemas e de suas soluções, quantas e quais são suas espécies, o assunto se tornaria claro a quem o examinasse da forma que se segue.

Uma vez que o poeta realiza a mímese assim como o pintor ou qualquer outro artista de imagens³²⁵, é necessário que ele a realize sempre de uma destas três maneiras: ou ele realiza a mímese das coisas tais como elas eram ou são, ou das coisas tais como dizem que elas são e é opinião geral que sejam³²⁶, ou das coisas tais como elas deveriam ser. E isso é proferido por meio de uma elocução na qual há termos raros, metáforas e diversas afecções da linguagem³²⁷, pois concedemos isso aos poetas. Além desses pontos, deve-se considerar que a correção na arte poética não é a mesma que na arte política, ou em qualquer outra arte. Da própria arte poética, dois são os erros: há o erro segundo ela mesma e há o erro por acidente. Se o poeta escolheu corretamente o objeto de sua mímese e não a realizou bem por incapacidade, o erro é da arte poética. Mas se a escolha não foi correta e foi feita a mímese de um cavalo com ambas as patas direitas lançadas à frente, o erro diz

³²⁴ Esse longo capítulo, a respeito dos problemas e de suas soluções, é considerado pelos comentadores um resumo do que seria uma obra maior, em seis livros, de Aristóteles, as *Dificuldades Homéricas* (*aporêmatôn homerikôn*, na lista de Diógenes Laércio). Daí seu caráter truncado, por vezes de difícil tradução, dada a maneira extremamente concisa e elíptica dos argumentos. Segundo Moraux (1951, p. 114-115), as *Dificuldades Homéricas* seriam “um trabalho literário e filológico, uma espécie de comentário às passagens difíceis da obra de Homero” (tradução nossa).

³²⁵ Da forma como o texto se apresenta, principalmente pelos pronomes *tis allos* (‘algum outro’, ou ‘qualquer outro’, como traduzido) colocados antes de *eikonopoios* (‘artista de imagens’), é lícito supor que esse termo seja um caso geral do qual *zôgraphos* (‘pintor’) seria um caso particular. A passagem de *zôgraphos* a *eikonopoios* seria uma espécie de amplificação, o que, inclusive, dá consistência lógica ao trecho, situando a comparação entre o poeta e o pintor em um âmbito mais geral. Entretanto, a tradução mais direta de *eikonopoios* é ‘estatuário’. ‘Artista de imagens’ é um termo que surge de uma leitura excessivamente etimológica. Todas as traduções consultadas adotam essa leitura etimológica, sem exceção. Algumas até extrapolam: Bywater, por exemplo, verte o termo por “maker of likenesses” (ARISTÓTELES, 1995a, p. 2336).

³²⁶ A segunda das possibilidades de mímese consegue constituir maior unidade entre seus membros (*hoia phasin*: ‘dizem que são’, por um lado, e *dokei*: ‘é opinião geral’ ou ‘parece que é’, por outro) se se considera *dokei* como se referindo à opinião geral, à *doxa*, e não à aparência que a coisa tem (que é outro sentido possível para o verbo *dokeô*). Nem todas as traduções, entretanto, consideram assim, e vertem *dokei* por “semblent” (Hardy, Lallot, Gernez, Magnien), “parecem” (Bruna e Eudoro de Sousa). As traduções para o inglês consultadas, sem exceção, não incorrem em tal erro e vertem o termo por “thought to be” (Bywater, Butcher e Else) ou “think to be the case” (Halliwell). De fato, o restante do capítulo nunca faz referência à aparência, seja como origem da crítica, seja como sua solução, mas a *doxa* é explicitamente citada em 1461 b 10.

³²⁷ A tradução é literal: *pathê tês lexeôs*. A expressão poderia comportar alguma dificuldade, mas a seqüência do capítulo traz, após se referir aos termos raros e à metáfora, problemas de prosódia, diérese (traduzido como ‘correta divisão’), anfíbolia (duplicidade de sentido) e caráter da elocução. Essas seriam algumas das afecções de que o texto trata.

respeito a cada arte particular, como por exemplo à medicina, ou a outra arte qualquer³²⁸, e não à própria arte poética. Assim sendo, é necessário solucionar as censuras contidas nos problemas examinando-as tendo em vista essas considerações.

Primeiro, aquilo que diz respeito à própria arte. Se coisas impossíveis foram colocadas em poema, houve erro. Mas o procedimento é correto se atinge a finalidade própria da arte (a finalidade já foi dita³²⁹), se assim essa parte da obra, ou outra, se torna mais surpreendente³³⁰. Um exemplo é a perseguição de Heitor. Se, entretanto, fosse possível que a finalidade subsistisse também de acordo com as regras da arte em questão, o procedimento não seria correto. Pois, se possível, não se deve errar de maneira nenhuma. Além de se poder responder dessa maneira, deve-se observar de que classe é o erro: é dos que dizem respeito à arte ou é dos que dizem respeito a algo accidental? Pois desconhecer que o cervo fêmea não tem cornos é menos importante que pintá-lo de maneira não mimética.

Se, além desses pontos, se censurar que o que foi mimetizado não é verdadeiro, deve-se solucionar a questão dizendo que o objeto foi mimetizado como ele deveria ser, tais como os homens que o próprio Sófocles dizia colocar em poema, enquanto Eurípedes dizia colocá-los tais quais são. Se nenhuma dessas duas maneiras servir, deve-se solucionar a questão afirmando ‘dizem que é assim’, como no caso das coisas a respeito dos deuses. Pois provavelmente não adianta dizer que é melhor, nem que é verdade, mas, se a questão for como é para Xenófanes³³¹, deve-se recorrer ao ‘dizem que é assim’. Outras críticas, talvez, devem ser respondidas dizendo-se não que os objetos estão mais bem representados, mas que era assim, como por exemplo, a questão a respeito das armas, “ e)/gxea de/ sfin o)/rq` e)pi\ saurwth=roj”³³², pois esse era o costume, como ainda hoje, entre os Ilírios.

³²⁸ Foi adotada a excisão de Duentzer.

³²⁹ Cf. capítulos 6 (1449 b 26, 1450 a 30-31), 14 (1454 a 4), 16 (1455 a 17) e 24 (1460 a 12, 1460 a 17).

³³⁰ O termo tem o mesmo sentido que em 1454 a 4 e em 1455 a 19, onde ele aparece ligado ao efeito de surpresa que acompanha e peripécia e / ou o reconhecimento. É mais um momento do tratado em que se relaciona a surpresa à finalidade da tragédia (ou da epopéia).

³³¹ Xenófanes é conhecido por seu ceticismo quanta às coisas divinas.

³³² *Ilíada*, X, 152-153. Literalmente ‘lanças (fincadas) retas sobre a base de ferro’.

Quanto a considerar se algo foi dito por alguém ou uma ação foi praticada com acerto ou não, não se deve examinar a questão tendo em vista apenas a ação ou a fala em si mesmos, observando se há virtude ou vício, mas deve-se ter em vista também quem realizou a ação ou disse algo, em relação a que, ou quando, ou para quem, ou com que finalidade, por exemplo, se ação ou a fala têm por finalidade ensejar um grande bem ou evitar um grande mal³³³.

Quanto ao que diz respeito à elocução, é necessário a quem examina solucionar, por exemplo, por meio de um termo raro o ‘(bu)rh=aj me\`n prw=ton’³³⁴: provavelmente não se quer dizer ‘os mulos’, mas ‘os guardas’³³⁵; também o que se diz com respeito a Dólón, “ o(/j r(`h)= toi ei)=doj e)/hn kako/j”³³⁶, não se quer dizer que ele tem o corpo disforme, mas que a face é feia, pois os cretenses chamam ‘de boa figura’ aos que têm a face bem proporcionada³³⁷. Também é o caso do “zwro/teron de\` ke/raie”³³⁸: não se quer dizer para servir o vinho sem mistura, como se fosse para um beerrão, mas servi-lo rapidamente.

Diz-se por metáfora, por exemplo, “todos, deuses e homens, dormiam a noite toda”, e, ao mesmo tempo, se afirma: “quando lança os olhos para a planície de

³³³ O parágrafo se situa em contexto eminentemente ético e ecoa os preceitos do particularismo moral aristotélico: a ação deve ser examinada tendo em vista as circunstâncias em que ela ocorre. Alguns tradutores, equivocadamente, a nosso ver, deixam-se desviar pelo *kalôs* de 1461 a 4 e vertem a primeira frase como se ela se referisse a um certo escopo estético. Por exemplo, Butcher (“Again, in examining whether what has been said or done by some one is poetically right or not” (ARISTÓTELES, s.d., ad *loc.*)) e Else (“In considering whether something has been artistically said or done by somebody” (ARISTÓTELES, 1994, ad *loc.*)).

³³⁴ *Ilíada*, I, 50. Na tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1996, p. 44): “primeiramente [Apolo] investiu contra os mulos e os cães velocíssimos”.

³³⁵ Rostagni (em quem nos baseamos para os comentários desse trecho relativo à elocução) reconstrói qual teria sido o problema: “por que Apolo, devendo vingar o ultraje feito pelos gregos a Crise, começou propriamente a atacar as mulas? (significado normal de *oureus*?)” (ARISTÓTELES, 1945, p. 160-161, comentário às linhas 9-15) (tradução nossa). O estudioso italiano considera que a resposta de Aristóteles é combatida com razão em um dos escólios da *Ilíada*, e que poderia ser mais bem aproveitada como resposta a X, 84 (“andas atrás de algum mulo, ou, quiçá, de um dos teus camaradas?”, tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1996, p. 170)), onde o termo aparece novamente. Mas ressalva que X, 84 é um verso talvez espúrio.

³³⁶ *Ilíada*, X, 316: “certamente feio quanto à figura, porém velocíssimo”. O trecho citado é apenas “certamente feio quanto à figura”.

³³⁷ O problema se coloca quando se tem a frase inteira, transcrita na nota anterior: como Dólón pode ser velocíssimo se tinha a ‘figura’ feia? Para um ateniense, ‘figura’ (*eidos*) diz respeito principalmente ao corpo. A solução se dá quando se retém, para *eidos*, o sentido que lhe atribuem os cretenses: *eidos* seria, no caso, face, e não corpo. Dólón teria a face feia, e não o corpo.

³³⁸ *Ilíada*, IX, 203. Aquiles manda que Pátroclo prepare o vinho para os convidados: “Pátroclo, põe sobre a mesa uma cratera e prepara vinho bem forte; depois, uma taça a cada um oferece” (tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1984, P. 156)). A tradução de Carlos Alberto Nunes não faz conta da sugestão de Aristóteles.

Tróia, [admira-se] do som das seringas”³³⁹, pois ‘todos’ foi dito, por metáfora, no lugar de ‘muitos’, visto que o ‘todos’ é uma espécie de ‘muitos’. Também o “é a única” está dito por metáfora, pois aquilo que é mais notório é único³⁴⁰.

Segundo prosódia se resolve, como Hípias de Taso fez, o “di/domen de\ oi(eu)=xoj a)re/sqai ” [“dar-te-emos ganhar glória imensa”]³⁴¹ e o “to\ me\ n ou(= katapu/qetai o)/mbr%” [“que a chuva estragar não consegue”]³⁴². Por meio de uma correta divisão se resolve a frase de Empédocles “ai=)ya de\ qnh/t` efu/onto, ta\ pri\ n ma/qon a)qa/nat` ei)=nai, zwra/ te pri\ n ke/krhto” [‘depressa nascem mortais os que antes haviam aprendido a ser imortais e puros antes de serem misturados’]³⁴³. Por anfíbolia se resolve o “decorreu a maior parte da noite”, pois ‘a maior parte’ é ambíguo³⁴⁴. Por referência ao uso da linguagem: ao vinho misturado chamam vinho, por isso se diz “cnêmides de recém forjado estanho”. Também os que trabalham o ferro são chamados de forjadores de bronze, por isso se diz que Ganimedes serve vinho aos deuses, sendo que esses não bebem vinho. Mas isso também poderia ser segundo metáfora.

É necessário, sempre que um termo pareça significar algo de contraditório, examinar quantos poderiam ser seus significados na frase em questão. Por exemplo, em “por ela foi retida a lança de bronze”³⁴⁵, quantos são os significados possíveis

³³⁹ Aristóteles parece ter feito uma pequena confusão, pois, no lugar dos primeiros versos do capítulo X, colocou os primeiros versos do capítulo II e confrontou-os com os versos 10 e 11 do capítulo X. O lapso não compromete o entendimento da questão. O problema é: como, se todos dormiam, podia haver música em Tróia?

³⁴⁰ A frase completa, presente tanto na *Ilíada* (XVIII, 489) quanto na *Odisseia* (V, 275), seria, segundo a tradução de Carlos Alberto Nunes, “e que entre todas é a única que não se banha no oceano” (HOMERO, 1997, p. 83). Faz referência à Ursa Maior. Deve-se observar a analogia com o exemplo anterior para entender a questão: assim como no exemplo anterior o ‘todos’ é uma espécie de ‘muitos’, aqui o ‘única’ é uma espécie de ‘mais notória’.

³⁴¹ Trata-se do verso 297 do capítulo XXI da *Ilíada*. A tradução é de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1996, p.324). Rostagni (ARISTÓTELES, 1945, p. 162) considera que o verso, na versão da *Ilíada* de que Aristóteles e Hípias dispunham, estaria no princípio do capítulo II, na passagem do sonho enganador de Zeus. Seria um problema para os críticos moralistas admitir que Zeus pudesse ser enganador, e a solução seria, em vez de ler *didomen* (‘dar-te-emos’), acentuado sobre a primeira sílaba, que se lesse *didomen*, acentuando-se a segunda, de forma a que a responsabilidade pelo caráter enganador do sonho recaísse sobre o próprio sonho, e não mais sobre Zeus.

³⁴² *Ilíada*, XXIII, 328, tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1996, p. 350). A passagem é obscura. A suposição mais aceita seria mudar o ou(= (pronome relativo) para ou) (advérbio de negação).

³⁴³ Aqui se trata de decidir a qual parte da frase se liga o vocábulo *zôra*, ou seja, em qual ponto a frase se divide.

³⁴⁴ *Ilíada*, X, 252.

³⁴⁵ *Ilíada*, XX, 272 (os códices, entretanto, trazem lança ‘de freixo’, e não ‘de bronze’, o que não altera a natureza do comentário aristotélico). A lança de Enéas teria perfurado duas das camadas do escudo de Aquiles,

para a frase ‘ser impedida por ela’, como alguém compreenderia de preferência a passagem, de um certo modo ou de outro. É o contrário do que diz Glauco: alguns, sem lógica alguma, partem de um juízo pré-concebido, argumentam após terem condenado e, como se o poeta tivesse dito o que a eles parece, censuram se é o contrário do que pensam. Este é o caso quanto a Icário. Presume-se que ele é lacedemônio: é então absurdo que Telêmaco, tendo ido à Lacedemônia, não o tenha encontrado³⁴⁶. Mas provavelmente o caso é como os Cefalênios dizem: eles sustentam que Odisseu contraiu núpcias junto a eles, e que é Icádio, e não Icário. Esse problema se dá provavelmente por um erro.

De maneira geral, o impossível deve ser justificado tendo-se em vista a poesia, ou o melhor, ou a opinião geral. Tendo-se em vista a poesia, é preferível o impossível convincente ao possível que não convence. * *³⁴⁷ serem tais como Zêuxis os pintou, mas ele os fez melhores³⁴⁸, pois o paradigma deve superar. As coisas irracionais têm sua justificativa na opinião aceita: assim se pode até dizer, por vezes, que não são irracionais: pois é provável que ocorram coisas contra a probabilidade. Se algo foi dito de maneira contraditória, deve-se examiná-lo assim como nas refutações sofísticas: observar se a afirmação tem o mesmo teor, se foi dita em relação ao mesmo objeto e da mesma maneira, de forma a examinar se o poeta entrou em contradição em relação ao que ele mesmo disse ou em relação ao que diria um homem sensato³⁴⁹.

tendo parado na terceira. Mas o trecho diz que ela foi retida pela camada de ouro, a mais externa. Como poderia ter parado na terceira e ter sido detida pela primeira? Esse é o problema que se coloca. Aristóteles sugere que a solução esteja em considerar os vários significados para ‘reter’: a lança pode ter efetivamente parado no terceira camada, mais teve seu ímpeto amortecido (esse seria o significado de ‘reter’ que tornaria o trecho coerente) principalmente pela primeira.

³⁴⁶ Icário é o pai de Penélope, e portanto avô de Telêmaco. Como Telêmaco pode ter ido à Lacedemônia e não ter encontrado o próprio avô materno? Aristóteles assume a solução que se segue.

³⁴⁷ Nesse ponto os editores vêem uma lacuna no texto, para a qual Gomperz (cf. aparato crítico da edição de Kassel (ARISTÓTELES, 1988, p. 46)) sugeriu, a partir da versão árabe, *kai isôs adunaton*. A tradução resultaria ‘e talvez seja impossível que os homens sejam tais como Zêuxis...’.

³⁴⁸ O texto não coaduna com 1450 a 27 (capítulo 6), onde se diz que a pintura de Zêuxis, comparada à de Polignoto, não tem caráter.

³⁴⁹ O homem virtuoso – *spoudaios* (que se confunde com o homem prudente – *phronimos*), na ética aristotélica, é o cânon e a medida dos atos éticos (*Ética Nicomaquéia*, 1113 a 33). Poder-se-ia querer enxergar nessa passagem talvez um eco dessa doutrina, mas não parece ser o caso. O *phronimos* entra aqui apenas como alguém dotado de um certo bom senso, que não procede tal como Glauco descreve (1461 b 1-3). A tradução do termo por ‘sensato’ evita carregar o texto de ressonâncias éticas. A grande parte das traduções adota esse ponto de vista. Halliwell diverge, mas por outros motivos. Os manuscritos trazem *phronimon* em vez de *phronimos*, termo que não

Mas é correta a censura por irracionalidade ou por perversidade quando, não sendo de maneira nenhuma necessário, se fizer uso do irracional – como Eurípedes, em *Egeu* – ou de crueldade – como, no *Orestes*, a crueldade de Menelau.

As censuras, então, se reportam a cinco espécies, pois supõem ou coisas impossíveis, ou coisas irracionais, ou coisas malévolas, ou coisas contraditórias ou coisas contrárias à correção da arte. E as soluções devem ser procuradas nos itens elencados. São doze.

aparece senão em uma versão mais recente do manuscrito A e na versão Árabe. Halliwell mantém a tradição dos manuscritos e traduz “something that can be sensibly assumed” (ARISTÓTELES, 1987, p. 63).

Alguém poderia se questionar qual das duas, a mímese épica ou a mímese trágica, é a melhor³⁵⁰. Se a menos vulgar é a melhor, e é menos vulgar a que se dirige aos melhores espectadores, é evidente³⁵¹ que aquela que mimetiza tudo³⁵² é vulgar³⁵³. De fato, é por supor que os espectadores não seriam capazes de compreender se os atores não enfatizarem o ponto que esses se agitam em

³⁵⁰ A nosso ver, é equivocado o comentário de Eudoro de Sousa:

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 + epopéia)) atinge ou não atinge a perfeição (do gênero) isso seria outra questão’. Por outras palavras: no gênero ‘poesia austera’, qual é a espécie melhor e mais perfeita? Tragédia ou epopéia? (ARISTÓTELES, 1998a, p. 193).

O trecho a que Eudoro remete (1449 a 6) diz respeito apenas e especificamente à tragédia. Sua versão do *tragôidias* de 1449 a 7 por “formas trágicas” e a assunção de que a expressão se refira à “poesia austera” extrapolam, com boa dose de certeza, o sentido do original.

³⁵¹ Algumas edições adotam a emenda de Vahlen para o trecho. Em 1461 b 28, no lugar onde os manuscritos trazem um obscuro *deilian*, Vahlen propôs *aei, lian*. Os advérbios, entretanto, encaixam-se mal na estrutura da argumentação, principalmente o segundo. Parece difícil aceitar que uma expressão controversa como *hapanta mimuomenê* (‘que mimetiza tudo’) possa trazer algum esclarecimento ‘bastante evidente’ (*lian dêlon*). Confronte-se, por exemplo, o caráter assertivo que a adoção da emenda introduz no trecho com o cuidado com que é feita a última afirmação do parágrafo, com o verbo apropriadamente no optativo. As edições que adotam a correção de Vahlen fazem, então, o advérbio referir-se a *phortikê*, o que tampouco parece plausível. A tradução proposta omite os advérbios.

³⁵² ‘Tudo mimetiza’ traduz *hapanta mimoumênê*, expressão que traz alguma dificuldade de interpretação. Rostagni, em nota, traduz por “aquela que imita tudo” e acrescenta: “isto é, não apenas a ação (como a rigor deve fazer a poesia, enquanto é *mimêsis praxeôs*), mas os elementos materiais, gesto, voz, aspecto, etc...” (ARISTÓTELES, 1945, p. 171) (tradução nossa). O comentário de Rostagni não encontra apoio, entretanto, na seqüência do texto, nem na doutrina da *Poética* em geral. Dupont-Roc e Lallot, por sua vez, se questionam como um tratado que propõe ser a mímese o elemento unificador das artes pode dirigir uma objeção ao fato de que uma determinada manifestação artística ‘mimetiza tudo’. Para os dois estudiosos franceses, o paradoxo se explica se supusermos para o verbo *mimeisthai*, aqui, um sentido próximo ao que seria seu sentido originário, ‘imitar pelo gesto’ (ARISTÓTELES, 1980, p. 406, nota 3). ‘Imitar tudo’ seria, então, gesticular com exagero ou figurar em demasia aspectos da cena. O que é importante notar é que o excesso de *mise-en-scène* dos atores é imputado à falta de perspicácia do público e não a uma suposta falha intrínseca da atuação. O ponto central da questão não é imitar tudo, gesticular demais, mas fazê-lo na suposição de que o público, sem esses exageros, não entenderia de todo o que se passa no palco. No parágrafo seguinte, quando se argumenta contra a crítica, esse ponto parece ser esquecido (cf. nota 7).

³⁵³ Da forma como é apresentado, o silogismo causa certa estranheza. A conclusão mais natural seria:

1. a menos vulgar é a melhor
2. a menos vulgar se dirige aos melhores espectadores
3. a melhor se dirige aos melhores espectadores

A conclusão, entretanto, é outra: aquela que tudo mimetiza é a vulgar. Essa conclusão só se apresentaria como necessária e como fecho natural do silogismo à custa de outra premissa, que se deve supor implícita no texto, (pois só assim seria possível entender o *dêlon hoti* (‘é evidente que’) que introduz a apódose): aquela que tudo mimetiza se dirige um público vulgar. De fato, essa premissa se explicita no exemplo do flautista, apresentado como paradigma para os maus atores, mas está dada *a posteriori*. A argumentação como um todo, entretanto, não parece se deixar objetar por esse encaminhamento um tanto oblíquo.

demasia – como por exemplo os flautistas medíocres, rodopiando se é caso de imitarem um disco, ou empurrando o corifeu quando tocam *Cila*³⁵⁴. Se esse é o caso, então desse tipo é a tragédia, a exemplo inclusive de como os primeiros atores tinham em consideração os posteriores a eles (de fato, Minisco chamava Calípedes, que exagerava, de macaco, e essa era a opinião também a respeito de Píndaro). Estes últimos estão para aqueles assim como a arte da tragédia como um todo estaria para a epopéia. Diz-se, então, que a epopéia é para os espectadores distintos, que não precisam dessas figurações, enquanto a tragédia seria para os medíocres. Assim, se é vulgar, é evidente que seria a pior³⁵⁵.

Primeiro, a acusação não alcança a arte poética, mas a arte do ator, visto que também o rapsodo pode sobrecarregar a gesticulação, como é o caso de Sosítrato, mesmo participando de concursos, algo que Mnasíteo de Oponete fazia. Depois, nem toda movimentação deve ser rejeitada (se não, nem haveria a dança), mas somente a dos atores medíocres, justamente o que era censurado não somente em Calípedes, mas também em outros, atores contemporâneos, como se imitassem mulheres não livres. Além disso, mesmo sem encenação a tragédia perfaz o que lhe é próprio, assim como a epopéia. De fato, suas qualidades evidenciam-se por meio de uma simples leitura³⁵⁶. Se a tragédia, então, quanto aos outros aspectos, é melhor, não necessariamente deve-se atribuir esse defeito a ela.

³⁵⁴ *Cila*, provavelmente, é o ditirambo citado em 1454 a 30 (veja-se a nota 6 do capítulo 15) em que Ulisses lamenta a perda dos companheiros. Supõe-se que o flautista (na verdade, o auleta, instrumentista do *aulos*, não tanto parecido com a flauta, mas antes com a clarineta), para imitar *Cila*, o monstro marinho, empurrasse o corifeu.

³⁵⁵ A questão a respeito da superioridade da tragédia ou da epopéia é abordada primeiro com a menção à crítica que se dirige à primeira. A questão já havia sido abordada por Platão (*Leis*, 658 et seq.), mas, no caso, a epopéia foi considerada superior. Um ponto de contato entre a crítica que Aristóteles rejeita e a tese platônica é a assunção de que a qualidade do gênero depende, de alguma forma, da qualidade do público que o assiste. De fato, em Platão, imagina-se uma competição aberta entre todos os gêneros para decidir qual deles proporcionaria o maior prazer, e o Ateniense sustenta que o prêmio dependeria do público. Se fosse um público infantil, a preferência seria para o teatro de marionetes; se fosse um público composto de crianças já de certa idade, ganharia a comédia; a tragédia ganharia entre os jovens, as mulheres educadas e entre a maioria do público; a epopéia, representada pela *Iliada*, pela *Odisséia* e por Hesíodo, ganharia entre os mais velhos. E qual seria o ganhador de fato, pergunta-se o Ateniense, e responde: o gênero escolhido pelos mais velhos, não só porque esses têm mais experiência, mas também porque não basta que o gênero proporcione prazer a qualquer um, ele deve proporcionar prazer a quem se conta entre os melhores, é educado e possui a virtude. Aristóteles, na crítica que pretende rejeitar, incorpora a identificação entre a qualidade do gênero e a qualidade do público, e é sugestivo pensar que ele tenha em mente Platão, ainda que isso não esteja explícito no texto. Esteja a questão referida ou não a seu mestre, o importante é saber como Aristóteles responde a ela e se essa resposta é efetiva. Veja-se a nota seguinte.

³⁵⁶ Os três argumentos apresentados no parágrafo (a. a censura não atinge a tragédia, mas o ator; b. nem toda gesticulação deve ser recriminada, mas somente a dos atores medíocres e c. a tragédia não precisa da encenação para atingir seu fim e mostrar suas qualidades, apenas a leitura basta) pretendem-se soluções para a crítica

Em seguida, porque tem tudo quanto tem a epopéia (é possível inclusive fazer uso do mesmo metro) e tem ainda uma parte de não pouca importância, a música e o espetáculo³⁵⁷, que fazem os prazeres mais vivos. Além disso, ela também tem vivacidade tanto na leitura, quanto em cena. Além do mais, atinge a finalidade da mímese em uma extensão menor (pois o prazer é mais concentrado que o prazer diluído em um tempo muito longo; por exemplo, se o *Édipo*, de Sófocles, fosse colocado em tantas palavras quanto a *Íliada*³⁵⁸). Além do mais, a mímese épica é

dirigida à tragédia, mas apenas c. é efetivamente dirimente, porque desfaz a crítica em seu ponto crucial, a qualificação do gênero baseada na qualidade do público. O texto parece esquecer que o exemplo dos atores foi introduzido no texto, ao que tudo indica, apenas como evidência da falta de compreensão (e conseqüentemente, da vulgaridade) do público: *hôs gar ouk aisthanomenôn an mê autos prosthêi, pollên kinêsin kinountai* ('De fato, é por supor que os espectadores não seriam capazes de compreender se os atores não enfatizarem o ponto que esses se agitam em demasia' – 1461 b 29-30; cf. nota 3). Se os atores, por obra do acaso, deixassem de fazer os gestos exagerados, nem por isso o público deixaria de ser vulgar. Ainda que se pesem algumas opiniões contrárias (veja-se, por exemplo, Dupont-Roc e Lallot, que consideram que Aristóteles responde à clássica questão da superioridade da tragédia em comparação à epopéia da forma "tão rigorosa quanto possível" (ARISTÓTELES, 1980, p. 405)), o argumento aqui, como em outros pontos da *Poética*, não se deixa apreender com toda a transparência que seria desejável. Além disso, a resposta de Aristóteles à crítica dirigida à tragédia (que talvez seja uma resposta à argumentação platônica nas *Leis* – veja-se nota anterior), ao se basear no fato de que a atuação não faz parte da essência da tragédia, deixa de considerar que a evolução do gênero talvez tenha incorporado à sua constituição concessões feitas ao público e essas concessões, se incorporadas, legitimariam a crítica baseada na vulgaridade do público. Que o olhar do espectador, de alguma forma, influencia a composição trágica não é algo alheio às teses aristotélicas. Veja-se, por exemplo, que alguns poetas procuram fazer tragédias de fim duplo com o intuito de agradar os espectadores (capítulo XIII, 1453 a 30-39), bem como o limite de extensão das tragédias parece levar em conta, na prática, a percepção do público (capítulo VII, 1451 a 7; cf. também a nota 11 do mesmo capítulo). Claro que nesse dois momentos do texto não se diz que a influência do público chegou a ser significativa, pelo contrário: Aristóteles rejeita a tragédia de fim duplo, bem como qualquer preceito relativo à extensão que seja alheio à própria natureza da ação. Entretanto, Aristóteles não chega a considerar a hipótese de que a tragédia não tenha conseguido se desenvolver até onde permitiria sua natureza (ou pior, teria se desvirtuado) por concessões feitas ao público. Colocar a questão nesses termos certamente desautorizaria o contra-argumento aristotélico tal como ele se apresenta e levaria a crítica à tragédia a um outro âmbito: se o público é vulgar, isso pode estar de alguma forma incorporado à própria configuração do gênero, e não bastaria dizer que a crítica se dirige aos atores, e não à tragédia, para reabilitá-la. É claro que essa outra crítica também pode ser dissolvida recorrendo-se não à distinção entre o que é essencial (a tragédia, com seu enredo) e que é acidental (a encenação), mas recorrendo-se a distinção entre o que está em potência (a tragédia é potencialmente melhor que a epopéia) o que está em ato (a tragédia, tal como ela se configurou, é vulgar). Aristóteles, entretanto, não procede assim. Essas considerações talvez sirvam como sugestão de esclarecimento de um ponto obscuro do capítulo IV, em que Aristóteles se pergunta se a tragédia já atingiu a maturidade quanto a suas espécies. Segundo ele, essa maturidade poderia ser julgada 'em si mesma ou no que diz respeito às apresentações' (1449 a 7-9; cf. nota 14 do capítulo 4). Parece razoável supor que esses dois pontos da *Poética* se situem em um mesmo âmbito de discussão, âmbito que talvez seja o mesmo da questão colocada por Platão nas *Leis*.

³⁵⁷ É de Spengel a sugestão de se retirar *kai tas opsêis* ('e o espetáculo') de 1462 a 16. Há razões para tanto, já que boa parte da introdução do capítulo foi dedicada a resolver a crítica à qualidade da tragédia por meio de se atribuir à encenação um caráter não necessário. Também há razões gramaticais: 'parte', em 'parte de não pouca importância' (tradução de '*meros*') está no singular (mas a incongruência se resolve se considerarmos o termo sem seu sentido técnico) e o mesmo ocorre com o pronome relativo *hês*, em 1462 a 16. Mas canto e espetáculo foram mencionados em conjunto no final do capítulo 6 (1450 b 16-21) como elementos que acrescentam prazeres à tragédia. Parece ser o mesmo caso aqui.

³⁵⁸ Aqui parece haver um conflito com o preceito a respeito da extensão apresentado no capítulo 7: 'é mais belo, segundo a extensão, sempre o maior limite possível até onde permitir a clareza do todo'. Deve-se observar, entretanto, que, mesmo no capítulo 7, o preceito final a respeito da extensão da tragédia ('Para definir de uma

menos unitária (um sinal disso é que, qualquer que seja a épica, dela surgem numerosas tragédias), de forma que, tendo sido feito um enredo uno, ou ele é exposto brevemente e se mostrará mesquinho, ou ele acompanha a amplidão do metro³⁵⁹ e se mostrará ralo³⁶⁰. Quero dizer, por exemplo, se a épica fosse composta de muitas ações, tantas quantas são as partes tais quais tem a *Ilíada* ou a *Odisséia*, partes que têm, elas mesmas, certa extensão. Entretanto esses poemas foram compostos tão bem quanto se pode, e são, tanto quanto possível, mímese de uma ação una³⁶¹.

Se então por todos esses itens a tragédia se distingue, e também, além disso, por sua eficácia como arte (pois é necessário que elas proporcionem não um prazer qualquer, mas o que foi mencionado), é evidente que, atingindo melhor seu fim, é superior à epopéia.

A respeito então da tragédia e da epopéia, delas mesmas, das espécies e das partes (quantas são), por que diferem, e a respeito das causas de serem bem

maneira simples, terá um limite suficiente a extensão na qual se dê, em eventos ocorrendo sem solução de descontinuidade segundo o necessário ou o provável, a mudança do infortúnio para a fortuna, ou da fortuna para o infortúnio) parecia extrapolar o domínio de validade da expressão ‘sempre o maior limite possível até onde permitir a clareza do todo’ (veja-se nota 15 do capítulo 7)

³⁵⁹ Ou seja, é tão amplo, como enredo, quanto o hexâmetro é amplo comparado a outros metros (cf. capítulo 24, 1459 b 34-35).

³⁶⁰ Lucas (ARISTÓTELES, 1998b, p. 256) chama a atenção para o fato de que esse termo, junto com o ‘diluído’ logo antes (*kekramenon*, 1462 b 1), provavelmente é uma metáfora da diluição do vinho tal como era costume os gregos realizarem. A tradução proposta procura manter a metáfora.

³⁶¹ Para essa parte final do parágrafo, vale o comentário de Lucas:

“At this point A. seems to have become aware that he had said things not easy to reconcile with his previous praise of Homer's unity (59^b2), and he tries to escape from the inconsistency by claiming that, though the *Iliad* and *Odyssey* contain many *pra=ceij*, they represent what is essentially a single *pra=cij*. The root of the trouble is that it is impossible to draw a firm line between the *me/roj* which is a subordinate episode and the *me/roj* which is a potential *pra=cij*”. (ARISTÓTELES, 1998b, p. 256).

Neste ponto Aristóteles parece ter-se dado conta que disse coisas difíceis de conciliar com seu precedente elogio da unidade em Homero (59 b 2), e ele tenta escapar da inconsistência alegando que, embora a *Ilíada* e a *Odisséia* contenham muitas *praxeis* (ações), elas representam o que essencialmente é uma *praxis* (ação) única. A raiz do problema é que é impossível delinear uma fronteira segura entre o *meros* (parte) que é um episódio subordinado e o *meros* (parte) que é uma *praxis* (ação) em potencial. (tradução nossa)

sucedidas ou não, e também a respeito das críticas e suas soluções, seja suficiente o que foi dito³⁶².

³⁶² A respeito de um possível segundo livro da *Poética*, que versaria sobre a comédia e o iambo, veja-se a nota 2 do capítulo 6.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Traduções e edições da *Poética*

ARISTÓTELES. *Poetica*: introduzione, testo e commento di Augusto Rostagni. Trad. Augusto Rostagni. 2ª ed. rev. Torino: Chiantore, 1945.

_____. *Aristotle's theory of poetry and fine art* translated with critical notes by S.H. Butcher and a new introduction by John Gassner. Trad. S.H. Butcher. 4th ed. New York: Dover publications, [s.d].

_____. *La poétique*: texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. *De arte poetica liber*. recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Rvdolfvs Kassel. New York: Oxford University Press, 1988.

_____. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

_____. *Poetics*: translated, with an introduction, by Gerald F. Else. Trad. Gerald Else. 19th ed. [S.l]: The University of Michigan Press, 1994.

_____. *Poetics*. Trad. I. Bywater. In: BARNES, Jonathan (Ed.). *The complete works of Aristotle*: the revised Oxford translation. Princeton: Princeton University Press, 1995a.

_____. *Poétique*. Trad. J. Hardy. 2e ed. Paris: Les Belles Lettres, 1995b.

_____; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Trad. Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998a.

_____. *Poetics*: introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1998b.

_____. *Dell'arte poetica*: a cura di Carlo Gallavotti. Trad. Carlo Gallavotti. 9ª ed. [S.I.]: Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori, 1999.

_____. *The Poetics of Aristotle*: translation and commentary Stephen Halliwell. Trad. Stephen Halliwell. 6th ed. [Chapel Hill]: The University of North Carolina Press, 1987.

_____. *Poétique*. Trad. Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

_____. *Arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

Bibliografia geral

ARISTÓTELES. Dos argumentos sofísticos. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*: vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

_____. Ética a Nicômaco. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*: vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

_____. *Física I – II*: Tradução, revisão e notas: Lucas Angioni. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Departamento de Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, 2002

_____. *Physics*: books I and II. Trad. William Charlton. Oxford: Clarendon Press, 1992.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998c.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly*: dictionnaire grec-français. Paris: Hachette, 2000.

BLUNDEL, Mary Whitlock. Ethos and Dianoia reconsidered. In: RORTY, Amélie Oksenberg (Ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 155-175.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Nouveau tirage. Paris, Éditions Klincksieck, 1990.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003

DENNISTON, J. D.. *The greek particles*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1954.

ÉSQUILO. *Aeschylus: septem contra tebas*. Hutchinson, G.O. (Ed.). Oxford, Clarendon Press, 1987.

KLIMIS, Sophie. Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain. *Les Etudes Philosophiques: La Poétique d'Aristote: lectures morales et politiques de la tragédie*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 466-482, oct. 2003.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998

_____. La psychologie morale de la catharsis. *Les Etudes Philosophiques: La Poétique d'Aristote: Lectures morales et politiques de la tragédie*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 499-517, oct. 2003.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MORAUX, Paul. *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Louvain: Éditions Universitaires de Louvain, 1951.

ROTSTEIN, Andrea. Aristotle *Poetics* 1447 a 13-16 and musical contests. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphic*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH, band 149, p. 39-42, 2004.

SANBORN, Herbert. A side-light on the katharsis. *The Classical Journal*, [S.l.]: [s.n.], v. 33, n. 6, p. 322-335, Mar., 1938.

SMYTH, Herbert Weir. *Greek grammar*. [S.l.]: Harvard University Press, [1984].

WARTELLE, André. *Lexique de la Poétique d'Aristote*. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1985.

WEST, M. L.. *Ancient greek music*. Oxford: Clarendon Press, [1994].

WOODRUFF, Paul. Aristotle on mimesis. In: RORTY, Amélie Oksenberg (Ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 73-95.