

POÉTICA DE ARISTÓTELES

TRADUÇÃO E NOTAS

Alessandro Barriviera

Dissertação de Mestrado

Este exemplar e a redação final da tese  
defendida por ALESSANDRO BARRIVIERA

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
29/08/2006.

*M. Carlos*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

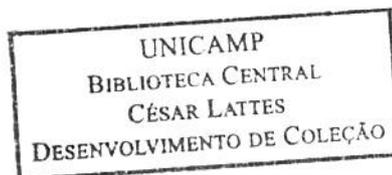
Departamento de Lingüística

Banca Examinadora

Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira (orientador, DL – IEL – Unicamp)

Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira (DL – IEL – Unicamp)

Prof. Dr. Lucas Angioni (DF – IFCH – Unicamp)



Agosto de 2006

UNIDADE BC  
 Nº CHAMADA TI UNICAMP  
B277p  
 V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
 TOMBO BC/ 70606  
 PROC. 16.200.123.00  
 C \_\_\_\_\_ Ø \_\_\_\_\_  
 PREÇO 14,00  
 DATA 17/11/06  
 BIB-ID 391795

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

B277p

Barriviera, Alessandro.

Poética de Aristóteles : tradução e notas / Alessandro Barriviera. --  
 Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Trajano Augusto Ricca Vieira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
 Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Aristóteles. 2. Poética. 3. Tradução. I. Vieira, Trajano. II.  
 Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
 Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Aristotle's Poetics: translation and notes.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Aristotle; Poetics; Translation.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira (orientador), Prof. Dr.  
 Flávio Ribeiro de Oliveira e Prof. Dr. Lucas Angioni.

Data da defesa: 29/08/2006.

Programa de Pós-Graduação: Mestrado em Lingüística.

## AGRADECIMENTOS

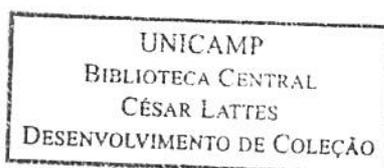
ao Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira, pela orientação segura, a paciência com que suportou nossas hesitações e, sobretudo, a confiança em nossa capacidade de concluir este trabalho;

aos professores Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira e Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos, pelas preciosas observações que nos permitiram aprimorá-lo;

a meus pais e irmãos, pela compreensão e apoio durante esse longo período de estudos;

ao Miguel Andrade, pela especial amizade e incentivo;

ao CNPq, pelo apoio financeiro.





## ÍNDICE

7	Resumo
9	Abstract
11	Introdução
19	'Αριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς Poética de Aristóteles
107	Notas à Tradução
127	Referências Bibliográficas



## RESUMO

O presente trabalho consiste numa tradução da *Poética* de Aristóteles, acompanhada do texto grego e notas. A poesia sempre teve papel predominante na cultura grega antiga. Conduta moral e religiosa, por exemplo, tinham suas regras – mesmo se criticadas por alguns – estabelecidas nos poemas homéricos. Ao contrário de seu mestre Platão, que excluía a poesia do domínio da investigação racional, atribuindo-a antes ao entusiasmo e inspiração das Musas e inserindo o poeta na mesma classe dos profetas e adivinhos, Aristóteles julgava que a poesia podia ser submetida à reflexão racional e sistematizada num corpo de conhecimentos a que os gregos davam o nome de *techne*, e que nós traduzimos por “arte” ou “técnica”. A *Poética* constitui o esforço de Aristóteles para cumprir tal tarefa. A obra é constituída de 26 capítulos e pode ser dividida em três principais partes: (a) dos capítulos 1 a 5 Aristóteles teoriza sobre a natureza da poesia em geral, subsumindo-a no gênero das artes miméticas; (b) os capítulos 6 a 22 consistem num estudo minucioso da tragédia e de suas partes constitutivas; (c) a partir do capítulo 23 até ao final, Aristóteles volta-se para o estudo da poesia épica. A *Poética* culmina com uma comparação entre esses dois gêneros poéticos e o julgamento da tragédia como superior à epopéia.



## A B S T R A C T

This work consists in a translation of Aristotle's *Poetics*, with greek text and notes. Poetry has always had a predominant role in ancient greek culture. For instance, moral and religious behaviour had their rules – even if criticized by some – laid down in Homeric poems. Contrary to his master Plato, who excluded poetry from the scope of rational investigation, ascribing it rather to enthusiasm and Muses' inspiration, and ranging the poet with prophets and diviners, Aristotle considered that poetry could be subjected to rational reflection and systematized in a body of knowledge which the Greeks called *techne* ("art" or "craft"). The *Poetics* constitutes Aristotle's effort to fulfill such a task. The work is formed by 26 chapters and can be divided up into three main parts: (a) from chapter 1 to 5, Aristotle theorizes about the nature of poetry in general, subsuming it into the genre of mimetic arts; (b) chapters 6 to 22 consist in a meticulous study of tragedy and its constitutive parts; (c) from chapter 23 to the end, Aristotle turns towards the study of epic. The *Poetics* culminates in a comparison between both these poetic genres, tragedy being judged superior to epic.



## INTRODUÇÃO

Por volta de 343 a.C., Aristóteles (384-322), que se havia ausentado de Atenas em 347 e, desde então, fixara-se, por breves períodos, em três ou quatro cidades da Ásia Menor e do norte da Grécia, aceita o convite de Filipe da Macedônia para ser o preceptor de seu filho Alexandre. De acordo com o padrão de ensino ministrado a qualquer jovem grego da época, o currículo do príncipe macedônio devia consistir, em grande parte, na leitura de Homero e dos trágicos. É provavelmente desta fase da vida de Aristóteles, em que suas atribuições didáticas lhe impunham aplicação constante e metódica a tais obras poéticas – tendo chegado ele, como diz a tradição, a compor uma edição da *Iliada* para seu pupilo –, que datariam seus *Problemas Homéricos*.<sup>1</sup>

Embora a lógica, a metafísica e as ciências naturais ocupassem, indubitavelmente, a maior parte do horizonte de pesquisas de Aristóteles, seu interesse pela arte e, em especial, pela poesia não foi apenas momentâneo e ditado por razões extrínsecas como a educação de Alexandre. Sinal disso é que a relação das obras<sup>2</sup> sobre poesia atribuídas a ele, além dos *Problemas Homéricos* (Ἀπορήματα Ὀμηρικά), inclui o diálogo *Sobre os Poetas* (Περὶ Ποιητῶν), um livro de *Questões Poéticas* (Ποιητικά), cujo assunto seria similar ao dos *Problemas Homéricos*, mas

---

<sup>1</sup> Os poucos dados biográficos que apresentamos, nesta introdução, a respeito de Aristóteles foram extraídos de Hardy (1932: 5-27).

<sup>2</sup> Das listas de obras atribuídas a Aristóteles, a mais famosa e importante, legada pela antigüidade, é, sem dúvida, a de Diógenes Laércio. De acordo com Lucas (1968: xiii, n. 1) – contentamo-nos, aqui, em referir de segunda mão, visto que esse assunto é completamente marginal ao tema desta dissertação –, a questão de tais listas foi tratada por P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain, 1951.

concernente a outros poetas, e um *Tratado da Arte Poética* (Πραγματεία Τέχνης Ποιητικῆς), que, com grande probabilidade, é a obra atualmente conhecida como *Poética* (Περὶ Ποιητικῆς)<sup>3</sup>. Dessas, somente a última chegou até nós em estado melhor que o de escassos fragmentos ou um mero título num catálogo.

A *Poética* parece ter sido composta entre 335 e 323<sup>4</sup>, período da segunda estada de Aristóteles em Atenas, quando ele funda o Liceu. Pertence àquela classe de obras que foram chamadas de *esotéricas* ou *acroamáticas*, isto é, obras que não se destinavam à publicação e circulação irrestrita, sendo utilizadas exclusivamente no âmbito da escola, sob a forma de exposições orais.

Talvez isso justifique as peculiaridades de redação da *Poética*, pois, se, das obras aristotélicas que tratavam da poesia, foi ela a única que sobreviveu com alguma integridade, não quer isso dizer que ela se apresente como um texto estilisticamente bem acabado e isento de problemas. Em geral, todas as obras remanescentes de Aristóteles caracterizam-se por sua composição um tanto irregular e, à primeira vista, até mesmo incoerente em alguns pontos; parece haver, entretanto, uma certa concordância entre os estudiosos em atribuir tais características sobretudo à *Poética*<sup>5</sup>. De fato, eles não poupam palavras quando se trata de ressaltar seu estilo

---

<sup>3</sup> Essa é a opinião de Lucas (1968: xiii). Para Montmollin (*apud* Dupont-Roc & Lallot, 1980: 11 s.), no entanto, tratar-se-ia de obras distintas: a *Pragmateia* seria uma espécie de apostila, mais bem acabada do ponto de vista da redação, para uso dos alunos do Liceu, e que se perdeu irremediavelmente, ao passo que a obra que hoje possuímos sob o título de *Poética* consistiria num apanhado de notas de aula, para uso exclusivo de Aristóteles.

<sup>4</sup> Embora não tenhamos consultado nenhum estudo específico sobre datação dos escritos aristotélicos, essa é a hipótese aceita e repetida pelos comentadores e críticos a cujas obras tivemos acesso, ao menos por aqueles que julgaram necessário ou útil aflorar tal questão. Cf. Hardy, 1932: 15; Jones, 1980: 11.

<sup>5</sup> Dupont-Roc & Lallot (1980: 11), citando Rostagni, dizem que “la *Poétique* est un ouvrage dont le style, plus encore que celui des autres traités d’Aristote, est schématique”; Lucas (1968: x) concorda em que “[t]he *Poetics*, more than most [sc. of the surviving works], is disjointed”; e Yebra (1974: 10) afirma que “[l]a *Poética*... [e]s uno de los que presentan en mayor grado el carácter fragmentario y a veces aparentemente inconexo” (grifos nossos).

“esquemático, sumário, sem relação com qualquer ordem exterior rígida, repleto de interrupções, de retomadas, de desenvolvimentos consagrados a temas imprevistos, saturado de parênteses e de anacolutos, cheio de subentendidos, de elipses e de braquilogias” (Rostagni, *apud* Dupont-Roc & Lallot, 1980: 11).

Das inúmeras hipóteses sugeridas para explicar essa particular conformação do texto aristotélico, certamente a mais difundida é a de que – com exceção óbvia das obras ditas *exotéricas*, destinadas à divulgação pública e para nós totalmente perdidas<sup>6</sup> – os escritos de Aristóteles consistiam em nada mais que apontamentos do filósofo, lembretes (ὕπομνήματα) – se assim se pode dizer –, formulados e reformulados ao longo de anos, sujeitos a alterações, excisões e aditamentos, e cujo único propósito era o de serem usados nas preleções que ele ministrava a seus alunos, cabendo à exposição oral a tarefa de desenvolver os argumentos apenas esboçados, providenciar o encadeamento lógico do discurso e apontar as conclusões. Outra hipótese é a de que haveria, sim, para cada obra, uma redação primitiva acabada e coerente, mas, no processo de cópia, teriam resvalado para o corpo do texto notas e observações marginais, algumas talvez do próprio filósofo, ocasionando as referidas incoerências. Neste caso, bastaria aos filólogos expurgar o texto de tais trechos estranhos para reobter a obra original, tal qual Aristóteles supostamente a teria redigido.<sup>7</sup>

E, como se não bastasse, há ainda indícios que levam a crer tenha a *Poética* perdido seu segundo livro, centrado na discussão sobre a comédia. No início do

---

<sup>6</sup> Lucas (1968: ix) ressalva que talvez a *Constituição dos Atenenses* seja a única obra sobrevivente passível de ser contada entre os escritos exotéricos.

<sup>7</sup> Yebra (1974: 10) cita, como paradigma desse tipo de trabalho, a obra de Daniel de Montmollin, *La Poétique d'Aristote – Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel, 1951.

capítulo 6 (1449b21-22), por exemplo, Aristóteles adia, com uma fórmula promissiva – “*trataremos mais tarde*” –, a análise da poesia épica e da comédia, para dar espaço ao exame da tragédia. Mas, no texto que possuímos, apenas parte desse compromisso é efetivamente cumprida, quando, a partir do capítulo 23, o filósofo volta sua atenção para a epopéia – considerando-se, porém, que a *Poética* consta de 26 capítulos, vê-se facilmente que o tratamento que ele dispensa à poesia épica é muito menos amplo e detalhado que o dispensado à tragédia.<sup>8</sup>

Outro indício que advogaria em favor, senão da existência de um segundo livro sobre a comédia, ao menos da intenção de Aristóteles de escrevê-lo, é fornecido pelo códice *Riccardianus 46*, datado do séc. XIV, que constitui uma das duas principais fontes – a outra é o *Parisinus 1741*, mais antigo (séc. X-XI) – para o estabelecimento do texto da *Poética*. Traz ele umas poucas palavras finais, corrompidas e, segundo a expressão de Kassel (1965: 49), de leitura difícilíssima, que têm sido interpretadas geralmente como “*a respeito dos iambos e da comédia, por sua vez, escreverei*”<sup>9</sup>. Não faltam também testemunhos externos de que a *Poética* fosse composta de dois livros – ou, ao menos, de que era opinião corrente que ela o fosse ou tivesse sido –: Diógenes Laércio, no seu famoso catálogo das obras de Aristóteles, arrola um

---

<sup>8</sup> A essa afirmação, contudo, talvez se possa objetar que, havendo, segundo Aristóteles, grande paralelismo entre a poesia épica e a trágica – na verdade, ele afirma que “*todos os elementos da epopéia pertencem à tragédia*” (*Poet.* 5.1449b18-19) e, em outro passo, que as espécies de ambas são as mesmas (*Poet.* 24.1459b7-8) – uma vez que se tenha discorrido sobre a tragédia, ter-se-á discorrido também, de certo modo, sobre a epopéia. E, assim, o estudo da poesia épica, na *Poética*, abrangeria bem mais que os quatro últimos capítulos.

<sup>9</sup> *περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας γράψω*, passagem que tem sido, em geral, considerada apócrifa. Embora os editores modernos que consultamos não a deixem de mencionar, apenas Gallavotti (1990: 114) chega a incorporá-la ao texto, assim mesmo apresentando, para a última palavra, uma conjetura particular: *ἐφεξῆς*, em lugar de *γράψω*, o que, no entanto, não altera significativamente o sentido do trecho.

*Tratado da Arte Poética*, em dois livros<sup>10</sup>; Eustrácio (c. 1100 d.C.), em seu comentário à *Ética a Nicômaco*, faz referência ao “primeiro livro de Aristóteles sobre a poética” (Ἀριστοτέλης ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ποιητικῆς); a *Vita Hesychiana* menciona um segundo livro da *Poética* (τέχνης ποιητικῆς β’); e, por fim, o *explicit* da tradução latina de Guilherme de Moerbeke diz respeito ao *primus Aristotilis de arte poetica liber*<sup>11</sup>.

Pois bem, nosso trabalho consiste precipuamente numa tradução dessa obra tão carregada de vicissitudes em sua composição e transmissão. Se a *Poética*, como diz Yebra,

parece ter sido quase desconhecida na antigüidade, inclusive depois de se terem publicado os escritos acroamáticos de Aristóteles, [pois] é certo que gramáticos e críticos transmitiram as idéias nela contidas sobre a tragédia, mas não consta que tenham conhecido diretamente o tratado – tampouco Horácio parece tê-lo conhecido, ainda que os princípios fundamentais de sua *Ars Poetica* procedam, sem dúvida, de obras inspiradas nas doutrinas aristotélicas (1974: 12),

e se a Idade Média, não obstante a versão moerbekiana de 1278, prestou mais atenção aos escritos lógicos e metafísicos do estagirita, a partir do Renascimento, contudo, o tratado ingressou, nas palavras de Hardy (1932: 23), “na fase triunfal de sua história”. É redundante dizer que, desde então, as edições, comentários e sobretudo as traduções

---

<sup>10</sup> Esse tratado é a *Pragmateia* que mencionamos acima (p. 1). Sobre a questão da identidade entre tal obra e a *Poética*, cf. n. 3 *supra*.

<sup>11</sup> As referências aos pontos em que tais menções à *Poética* se fazem nas obras citadas podem ser encontradas em Kassel, 1965: 49, e Yebra, 1974: 14, n. 13.

não cessaram de se avolumar. Mesmo em português é possível contar não poucas destas<sup>12</sup>, das quais a mais célebre e valiosa talvez seja a de Eudoro de Souza (cf. Referências Bibliográficas), provida de comentários e índices. À nossa tradução, porém, quisemos imprimir algumas características que, não obstante a quantidade de outras traduções disponíveis, talvez justifiquem sua existência. Antes de mais nada, procuramos – sem nos deixar enfeitiçar pela “quimera” da literalidade – apresentar um texto que se aproximasse tanto quanto possível do original, buscando privilegiar, acima de tudo, a correta tradução dos conceitos e manter, sempre que isso não atentasse *demais* contra a elegância da expressão, as características estilísticas do complexo e às vezes extremamente enxuto fraseado aristotélico. Se por um lado, tentamos não introduzir na tradução obscuridades que não existiam no original, tampouco achamos nosso dever sanar as que, porventura, existissem, pois isso nos parece ser antes a tarefa de um comentário que de uma tradução. Além disso, se comparado, por exemplo, com a tradução de Eudoro de Souza, nosso trabalho pôde se fundamentar numa edição mais recente do texto grego. Souza afirma ter baseado sua tradução no texto editado por Augusto Rostagni, que é de 1945 (*Aristotele Poetica*, Torino: Chiantore, 2ª ed.). A edição de Kassel, na qual nos baseamos, é de 1965 (cf. Referências Bibliográficas).

Não estamos inscientes da responsabilidade e dificuldade que representa a tradução de qualquer obra filosófica; no caso de uma obra aristotélica, porém, dada a configuração árida e um tanto acidentada do texto, da qual já se falou anteriormente, mais o fato de que, quase a cada linha, o tradutor se depara com termos e conceitos carregados de ressonâncias provindas de outras obras de Aristóteles e que, desse

---

<sup>12</sup> Por infelicidade, no entanto, nem todas são confeccionadas diretamente a partir do original grego.

modo, para bem traduzi-los, seria necessário um conhecimento não superficial de boa parte delas, aquelas responsabilidades e dificuldades se vêem em muito aumentadas. De maneira que muitos, não sem razão, prefeririam ter seus conhecimentos da filosofia aristotélica amplamente consolidados antes de se lançarem à tarefa de traduzir qualquer de suas obras.

A despeito, porém, dos obstáculos que o texto opõe – ou, quem sabe, justamente *por causa* deles –, estamos seguros de que nosso trabalho não se tenha originado de um mero ato de temeridade, uma vez que o processo de versão para outro idioma exige um grau de envolvimento – não apenas conceitual, mas lingüístico e literário – com a *totalidade* do texto original que muitas vezes não se atinge pela leitura focada neste ou naquele aspecto específico, como ocorre quando se pretende produzir um comentário de caráter estritamente filosófico<sup>13</sup>. E estamos convictos de que a familiaridade que o processo tradutivo propicia com o texto seja um ótimo ponto de partida para qualquer outra espécie de estudo futuro, inclusive, obviamente, para o aprimoramento da própria tradução.

Como já se disse, a edição que nos serviu de fundamento foi a da Biblioteca Oxoniana de Escritores Clássicos, preparada por Rudolf Kassel. É o texto reproduzido nesta dissertação. Embora tenhamos procurado nos ater escrupulosamente ao texto de Kassel, impusemo-nos como regra conservar na tradução, sempre que se pôde extrair-lhes um sentido harmonizável com o restante do texto, os trechos suprimidos pelo editor, isto é, aqueles que aparecem isolados por

---

<sup>13</sup> Repare-se bem: não pretendemos que esse “grau de envolvimento” com o texto, no caso de uma tradução, seja *intensivamente* maior do que aquele requerido pelo comentário filosófico ou por qualquer outro tipo de estudo eminentemente teórico, mas, sim, que ele é, em geral, *extensivamente* maior, na medida em que o tradutor vê-se obrigado a perflustrar todos os conceitos contidos no texto, em vez de se concentrar em apenas um ou alguns deles.

colchetes. O que nos motivou a isso foi a preocupação de fornecer ao eventual leitor a maior quantidade possível de material atestado pela tradição, mormente quando esse material pudesse contribuir para o enriquecimento do texto. Quando, porém, nos pareceu que o texto excluído, seja por razões de ordem gramatical, seja de ordem conceitual, realmente não se adequava ao contexto em que estava inserido, decidimos respeitar a exclusão.

Quanto às notas, elas têm um alcance bastante definido e limitado: suas principais – e, poderíamos dizer, quase únicas – funções são: (a) explicar e justificar, sempre que possível com recurso à literatura crítica, nossas opções de tradução, quando julgamos que elas pudessem suscitar alguma dúvida ou estranhamento; (b) indicar e explicar as soluções que adotamos nos casos em que o texto grego, sempre segundo a edição de Kassel, se apresenta corrompido ou problemático; (c) apontar e justificar nossos desvios em relação à edição-base, bem como assinalar, nesses casos, a edição que a substituiu. Em suma, nossa anotação não pretende ser um comentário à *Poética*, trabalho vasto que não poderíamos executar com sucesso nos limites do mestrado.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1447a 1 Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα  
 δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους  
 10 εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ  
 ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς  
 αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶ-  
 τον ἀπὸ τῶν πρώτων. ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας  
 ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς  
 15 αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν  
 οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν,  
 ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἐτέ-  
 ρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι

POÉTICA DE ARISTÓTELES

1 A respeito da poesia<sup>1</sup> em si mesma e das suas espécies, digamos qual a capacidade de cada uma, e de que modo é preciso estruturar os enredos<sup>2</sup>, se a composição poética deve ter um belo resultado. Tratemos, ainda, de quantas e quais são as suas partes, e, igualmente, também de todas as demais questões concernentes à mesma investigação, começando, como é natural, primeiro pelas primeiras.

[47a13] Pois bem, a epopéia e a tragédia, e também a comédia, a poesia ditirâmbica e, em sua maior parte, a aulética e a citarística, todas vêm a ser, tomadas em conjunto, imitações. Distinguem-se, porém, umas das outras em três aspectos: elas, com efeito, imitam quer por meios diferentes, quer objetos diferentes, quer de modos diferentes, e não da mesma maneira.

καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταιί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν  
 20 διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,  
 οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται  
 τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἄρμονίᾳ, τούτοις δ'  
 ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἄρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώ-  
 μεναι μόνον ἢ τε ἀύλητικῇ καὶ ἢ κιθαριστικῇ κὰν εἴ τινες  
 25 ἕτεραι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν  
 συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἄρμονίας ἢ  
 τῶν ὄρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν  
 μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)· ἢ δὲ [ἐποποιία]  
 μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε  
 1447b μινῦσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέ-  
 τρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἄν

[47a18] Pois, exatamente como alguns imitam – por arte uns, por prática costumeira<sup>3</sup> outros – uma profusão de coisas, figurando-as com cores e formatos, e outros por meio da voz, assim, também as mencionadas artes, todas, efetuam a imitação por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregando-os separada ou combinadamente. Por exemplo, apenas de harmonia e ritmo servem-se a aulética, a citarística e quaisquer outras que se lhes, porventura, igualem no tocante à efetividade, como a arte da siringe; por sua vez, exclusivamente do ritmo, sem harmonia, faz uso<sup>4</sup> a arte dos dançarinos – pois é mediante ritmos expressos gestualmente que eles imitam caracteres, paixões e ações.

[47a28] Quanto àquela que utiliza apenas o discurso em prosa<sup>5</sup>, e àquela que recorre aos metros, seja mesclando-os uns com os outros, seja valendo-se de um único tipo de metro, essas até hoje permanecem carentes de denominação. De fato, não

10 ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μί-  
 μους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων  
 ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν  
 μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ  
 ποιεῖν ἐλεγειοποιοῦς τοὺς δὲ ἐποποιοῦς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς  
 15 κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσ-  
 αγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν  
 μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν  
 ἐστὶν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν  
 ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιη-  
 20 τήν· ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων  
 ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ-  
 ρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιη-

disporíamos de nenhum termo comum para denominar os mimos de Sófron e de Xenarco e os diálogos socráticos, nem a imitação que alguém compusesse em trímetros, versos elegíacos ou quaisquer outros desse tipo. Isso sem falar no comum dos homens, que, associando atividade poética a verso, chama a uns poetas elegíacos e a outros, poetas épicos, conferindo-lhes o título de poetas, não devido à imitação, mas, consensualmente, devido ao tipo de verso. Pois, ainda que exponham um assunto referente à medicina ou à natureza, desde que em versos, é assim que se costuma chamá-los. Não há nada de comum, porém, entre Homero e Empédocles, senão o verso; por isso é justo chamar poeta ao primeiro, mas ao segundo, antes que poeta, fisiólogo. E, de igual maneira, mesmo que alguém executasse a imitação combinando toda variedade de metros, exatamente como Querémon compôs o *Centauro*, rapsódia mista de todos os metros, cumpriria ainda assim denominá-lo

τὴν προσαγορευτέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω  
 τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δὲ τινες αἷ πάσι χρώνται τοῖς εἰρη-  
 25 μένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ  
 ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἢ  
 τε τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν  
 ἅμα πάσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς  
 διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

.1448a 2 Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη  
 δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν  
 ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη  
 διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας  
 5 ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ

poeta. Sobre tal assunto, portanto, fiquem estabelecidas essas distinções.

[47b24] Algumas artes há que fazem uso de todos os meios supracitados, a saber: ritmo, canto e metro, como, por exemplo, de um lado, a poesia dos ditirambos e a dos nomos, de outro, a tragédia e a comédia. A diferença entre elas é que as primeiras empregam todos os meios a um só tempo, as segundas, conforme as partes.

[47b28] Digo, portanto, serem essas as diferenças entre as artes no tocante aos meios com que efetuam a imitação.

2 Visto que os imitadores imitam pessoas em ação<sup>6</sup>, e que estas são, necessariamente, ou nobres ou vis – os caracteres, de fato, quase sempre resultam unicamente dessas qualidades, pois é pelo vício e pela excelência que, em matéria de caráter, todos se diferenciam –, conseqüentemente, imitarão pessoas melhores do que nós, ou piores, ou mesmo iguais, exatamente como fazem os pintores. Com efeito, Polignoto

κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμείσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ  
 10 κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἠγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς  
 15 νόμους, ὥσπερ †γάς† Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμείσθαι βούλεται τῶν νῦν.

retratava pessoas de condição superior, Páuson, inferior, e Dionísio, semelhante à nossa.

[48a7] E é evidente que cada uma daquelas referidas imitações também possuirá essas diferenças, e será distinta pelo fato de imitar objetos distintos, conforme indicado. Pois tanto na dança quanto na execução da flauta e da cítara é possível haver tais dissimilaridades, bem como no caso da prosa e do verso simples: Homero, por exemplo, imita pessoas melhores, Cleofonte, semelhantes, Hegêmon de Taso, o criador da paródia, e Nicócares, o autor da *Diliada*, piores. O mesmo se dá, ainda, a respeito dos ditirambos e dos nomos: poderia alguém efetuar a imitação como o fizeram ... Timóteo e Filóxeno nos *Ciclopes*<sup>7</sup>. E é pela mesma diferença que a tragédia diverge da comédia, pois esta visa a imitar pessoas piores, aquela, melhores que as atuais.

3 Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων  
 20 μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ  
 μιμῆσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνό-  
 μενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μετα-  
 βάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας ἴτους  
 μιμουμένους†. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἐστίν,  
 25 ὡς εἶπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἄ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ  
 μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται  
 γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ  
 μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖ-  
 σθαί τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ  
 30 ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δω-  
 ριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἷ τε ἐνταῦθα ὡς

3 Uma terceira diferença, ainda, entre essas imitações consiste no modo como se poderia imitar cada um desses objetos. Pois com os mesmos meios podem-se imitar as mesmas coisas, quer pelo concurso de um narrador – que pode, de algum modo, tornar-se outro (como o faz Homero), ou conservar-se o mesmo, sem mudar –, quer pelo concurso de imitadores<sup>8</sup> que interpretem, todos eles, as personagens em ação<sup>9</sup>.

[48a24] São estes, então, os três aspectos em que a imitação se diferencia, como dissemos a princípio: meios, objetos e modos. De sorte que, sob um ponto de vista, Sófocles seria o mesmo tipo de imitador que Homero, pois ambos imitam personagens nobres; sob outro, o mesmo que Aristófanes, pois ambos imitam suas personagens por atuação. Daí, inclusive, dizer-se que essas obras chamam-se dramas, porque imitam por atuação<sup>10</sup>. Motivo pelo qual, também, os dórios reivindicam para si a origem da tragédia e da comédia – a da comédia reclamam-na os megarenses,

ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι  
 35 τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείον· αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δῆμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως·  
 1448b καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4 Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὄλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι  
 5 δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον

aqui próximos, alegando ter ela surgido em seu meio, durante o governo popular, e aqueles da Sicília, argumentando que Epicarmo, o poeta, era originário de lá e muito anterior a Quiônides e Magnes; a da tragédia, alguns dos que habitam o Peloponeso. Em seu apoio, os dórios tomam como indício as palavras, pois dizem chamar os povoados periféricos de *kômai*, enquanto os atenienses os denominam *dêmoi*, e que os comediantes derivam seu nome não de celebrarem *kômoi*<sup>11</sup>, mas de vagarem pelas *kômai*, rejeitados pela cidade; e, ainda, que eles, os dórios, utilizam para o verbo « fazer » a palavra *dran*, ao passo que os atenienses, *prattein*.

[48b2] Bem, a respeito de quantas e quais sejam as diferenças da imitação, baste o que está dito.

4 A poesia, em geral, parece ter sido engendrada por algo como duas causas, ambas de ordem natural. A aptidão para imitar acompanha naturalmente os seres humanos

τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι  
 τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθή-  
 σεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν  
 τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον  
 10 ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς  
 εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον  
 θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ  
 καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον  
 ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνου-  
 15 σιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι  
 συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκα-  
 στον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς,  
 οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπε-  
 ργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

desde a infância, os quais se distinguem dos outros animais por serem os mais imitativos e adquirirem, por imitação, seus primeiros conhecimentos. E todos haurem prazer dos produtos da imitação. Sinal disso é o que se dá na prática, pois as coisas que, em si mesmas, vemos com desagrado, regozija-nos contemplar suas mais acuradas imagens, tais como figuras dos mais abjetos bichos e de cadáveres. E a razão disso é que o aprender é agradabilíssimo, não só para os filósofos, mas também, igualmente, para os demais, embora dele participem escassamente. Com efeito, esse é o motivo de se comprazerem na observação das imagens, pois lhes ocorre que, ao contemplá-las, aprendem e inferem o que seja cada coisa, por exemplo, que este é aquele. Porquanto, se alguém, acaso, não tiver visto o original, não será como produto de imitação que a imagem lhe causará prazer, mas, sim, por seu acabamento, sua cor ou qualquer outra causa semelhante.

20 κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας  
καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ  
φανερὸν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ  
μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτο-  
σχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις·  
25 οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ  
τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων,  
πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.  
τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον  
ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις  
30 ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ  
τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον – διὸ καὶ ἰαμβεῖον κα-  
λεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ

[48b20] Sendo, então, natural em nós a tendência para a imitação, bem como a harmonia e o ritmo – pois é evidente que os metros são partes dos ritmos –, desde o princípio, os mais predispostos a essas coisas, avançando gradativamente a partir de improvisos, deram origem à poesia.

[48b24] E a poesia cindiu-se de acordo com a índole pessoal dos poetas: os mais solenes imitavam ações elevadas e de indivíduos de tal condição, ao passo que os mais frívolos imitavam as ações dos vis, compondo primeiramente improperios, como aqueles compunham hinos e encômios. Na verdade, de nenhum dos predecessores de Homero – e é provável que tenha havido muitos – podemos citar um poema desse tipo, mas, tomando-se Homero como ponto de partida, é possível: por exemplo, o seu *Margites* e outros semelhantes. Nesses adotou-se, como adequado, o metro iâmbico – que, por isso mesmo, ainda hoje recebe essa denominação, porque era nesse metro que se desferiam injúrias<sup>12</sup> mútuas. Assim, dos antigos, uns tornaram-

ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἥρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιη-  
 ταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος  
 35 ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραμα-  
 τικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα  
 πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματο-  
 ποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς  
 1449a καὶ ἡ Ὀδύσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς  
 τὰς κωμωδίας. παραφανεΐσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κω-  
 μωδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμώντες κατὰ τὴν  
 οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγέ-  
 5 νοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ  
 μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.  
 τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς  
 εἵδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρίναι καὶ πρὸς

se poetas de versos heróicos, outros, de iambos. Homero, porém, do mesmo modo  
 que era poeta máximo do gênero nobre – pois foi o único a compor suas imitações  
 não apenas com mestria, mas ainda com feitiço dramático – também foi o primeiro a  
 delinear os esboços da comédia, tendo dramatizado não o impropério, mas o ridículo,  
 pois o *Margites* tem, com as comédias, a mesma analogia que a *Iliada* e a *Odisséia*  
 têm com as tragédias.

[49a2] Desde o momento em que surgiram a tragédia e a comédia, os que se  
 sentiam atraídos, conforme sua índole pessoal, para este ou aquele tipo de poesia,  
 tornaram-se, uns, em vez de iambógrafos, comediógrafos, e outros, em vez de poetas  
 épicos, poetas trágicos, por serem estas últimas formas mais grandiosas e apreciáveis  
 que as primeiras. Examinar, porém, se a tragédia já atingiu o desenvolvimento  
 satisfatório de suas espécies – a avaliação desse assunto, em si mesmo e na sua

τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτο-  
 10 σχεδιαστικῆς – καὶ αὐτῇ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ  
 τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλ-  
 λικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομι-  
 ζόμενα – κατὰ μικρὸν ηὔξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο  
 φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ  
 15 τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό-  
 τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύ-  
 λος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον  
 πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν  
 Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέ-  
 20 ξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψῃ ἀ-  
 εσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.

relação com o teatro, seria uma outra questão.

[49a9] Tendo a tragédia se originado do improviso – aliás, tanto ela quanto a comédia: a primeira, dos solistas do ditirambo; a segunda, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas que ainda hoje gozam de estima em muitas cidades –, pouco a pouco se desenvolveu, fazendo-se progredir tudo quanto nela se manifestava, até que, tendo sofrido várias modificações, deteve-se, assim que atingiu sua natureza própria.

[49a15] Quanto ao número de atores, Ésquilo foi quem primeiro o elevou de um para dois, diminuiu a função do coro e deu ao diálogo o papel principal; Sófocles, por sua vez, acrescentou um terceiro ator e a pintura de cenários.

[49a19] Quanto à dimensão, foi após um longo tempo que a tragédia, por ter transcendido o estágio satírico, assumiu seu ar solene, pondo de lado os enredos curtos e a elocução burlesca, ao passo que o metro passou de tetrâmetro para iâmbico.

τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν  
καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης  
αὐτῇ ἢ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτι-  
25 κὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου,  
πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς  
ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτι-  
28 κῆς ἀρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς  
30 ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ  
ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

5 Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλο-  
τέρων μὲν, οὐ μόντοι κατὰ πάσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ  
αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῦθον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστὶν ἀμάρ-

A princípio, com efeito, utilizava-se o tetrâmetro porque a composição era satírica e mais incitativa à dança, mas, uma vez surgido o diálogo, a própria natureza encontrou o metro apropriado, pois o metro iâmbico é de todos o mais adequado à fala. E há um sinal disso: com efeito, na conversação de uns com os outros, pronunciamos muitíssimos iampos, porém hexâmetros só raramente e quando nos desviamos do tom coloquial.

[49a28] Por fim, quanto ao número de episódios e aos demais elementos, o modo como se diz que cada um deles foi organizado, passe-nos isso por dito, pois seria talvez muito trabalhoso discorrer sobre cada coisa.

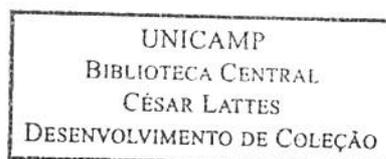
5 A comédia é, como dissemos, imitação de pessoas mais vis, não porém quanto a todo vício, pois o ridículo é um traço do feio. O ridículo, de fato, é uma certa falha e uma

35 τημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἶον  
 εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον  
 ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ  
 δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ  
 1449b σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν  
 ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ  
 σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ  
 μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ  
 5 πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγγόηται. τὸ δὲ μύ-  
 θους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ  
 Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν  
 ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ  
 μύθους. ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ

fealdade indolor e inócua, justamente como, por exemplo, a máscara cômica: algo feio e contorcido, mas sem dor.

[49a37] Mas enquanto da tragédia são patentes as transformações e suas respectivas causas, a comédia, pela negligência com que foi desde o início tratada, caiu em esquecimento. De fato, só num período tardio o arconte concedeu o coro dos comediantes, e estes eram voluntários. Seus supostos poetas só são lembrados a partir do momento em que ela já possuía alguma estrutura. Contudo, ignora-se quem tenha introduzido máscaras, prólogos, número de atores e tantas outras coisas desse tipo. A composição dos enredos, porém, deve-se a Epicarmo e Fórmide: veio, a princípio, da Sicília, mas foi Crates o primeiro ateniense que, tendo posto de lado a forma iâmbica, começou a compor argumentos e enredos de caráter universal.

[49b9] A epopéia, por sua vez, identifica-se com a tragédia na medida em que é



10 μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν·  
 τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη  
 διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται  
 ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ  
 ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι  
 15 τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν  
 τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταυτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς  
 τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας  
 καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία  
 ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ  
 20 ἐποποιίᾳ.

6 Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ  
 κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν

imitação de pessoas nobres feita em linguagem metrificada, mas difere por valer-se do metro simples e do modo narrativo. E também pela extensão, pois a tragédia procura, o máximo possível, desenrolar-se sob um único circuito solar, com pequena variação, ao passo que a epopéia é indefinida no tempo, e é nisso que difere, embora, a princípio, isso ocorresse nas tragédias do mesmo modo que nos poemas épicos.

[49b16] Quanto às partes, umas são comuns a ambas, outras, peculiares à tragédia. Justamente por isso, qualquer um que saiba distinguir a tragédia excelente da ordinária, fará o mesmo com a epopéia, pois todos os elementos da epopéia pertencem à tragédia, mas nem todos os desta pertencem à epopéia.

6 Da poesia imitativa em hexâmetros e da comédia trataremos mais tarde. Tratemos,

ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον  
 τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας  
 25 καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκά-  
 στῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγ-  
 γελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων  
 παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν  
 ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς  
 30 εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα  
 διὰ μέλους. ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶ-  
 τον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὃ τῆς  
 ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ  
 ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν

agora, da tragédia, considerando a definição de sua essência que resulta de quanto foi dito.

[49b24] A tragédia é, então, imitação de uma ação nobre, completa e dotada de uma dimensão, em linguagem condimentada<sup>13</sup> – usando-se em cada parte da obra um tipo distinto de ingrediente –, que se realiza por atuação e não por narrativa, e efetua, por meio da compaixão e do terror, a purificação de tais emoções.

[49b28] Por « linguagem condimentada » quero dizer aquela que possui ritmo, harmonia e canto, e por « uso distinto de cada tipo », o fato de algumas partes serem executadas apenas com versos, outras, ao contrário, com canto.

[49b31] Uma vez que a imitação é efetuada por pessoas que atuam, antes de mais nada, uma das partes da tragédia será, necessariamente, o aparato do espetáculo; em seguida, a melopéia e a elocução, porque estes são os meios com os quais elas executam a imitação. Chamo de « elocução » a organização mesma dos versos, e de

35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανεράν  
 ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ  
 ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὐς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ  
 τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς  
 1450a πράξεις εἶναί φαμεν ποιᾶς τινας [πέφυκεν αἷτια δύο τῶν  
 πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ  
 τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν  
 πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τούτον τὴν  
 5 σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας  
 εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγον-  
 τες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην – ἀνάγκη  
 οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιᾶ τις ἐστὶν  
 ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ

« melopéia », aquilo cuja capacidade é de todo evidente.

[49b36] E como a tragédia é imitação de uma ação, e esta é praticada por determinadas personagens que, necessariamente, qualificam-se por seu caráter e pensamento – de fato, dizemos que é por meio desses elementos que também as ações se qualificam (cabem duas causas para as ações: pensamento e caráter), e é de acordo com suas ações que todos são bem ou mal sucedidos –, é, por conseguinte, o enredo que vem a ser a imitação da ação, pois entendo por « enredo », aqui, a organização dos fatos; por « caracteres », o elemento pelo qual atribuímos certas qualidades às personagens; e por « pensamento », tudo que se queira dizer ao demonstrar algo ou, mesmo, manifestar uma opinião.

[50a7] Necessariamente, portanto, toda tragédia comporta seis partes, segundo as quais ela se qualifica. São elas enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e

- 10 διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν τοῦκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἶδεσιν· καὶ γὰρ τοῖς ὄψις ἔχει πᾶν ἡθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.
- 15 μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς
- 20 πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἡθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἡθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ

melopéia. Pois, relativamente aos meios de imitar, há duas partes, aos modos de imitar, uma, aos objetos de imitação, três, e além dessas nenhuma outra – é desses elementos específicos<sup>14</sup>, portanto, que não poucos poetas, por assim dizer, fizeram uso –, pois o espetáculo abrange tudo: caráter, enredo, elocução, canto e pensamento por igual.<sup>15</sup>

[50a15] Desses, porém, o mais importante é a estruturação dos fatos. Pois a tragédia é imitação não de homens, mas de ações e de vida – tanto a felicidade quanto a infelicidade reside na ação, e o fim é uma determinada ação, não uma qualidade: as pessoas têm certas qualidades conforme seu caráter, mas é segundo suas ações que elas são felizes ou o contrário –; portanto as personagens não agem com intuito de imitar caracteres, mas revestem caracteres em razão das ações. De modo que os fatos e o enredo são o fim da tragédia, e o fim é o mais importante de tudo.

μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γέ-  
 25 νοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι  
 εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γρα-  
 φέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ  
 Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν  
 ἔχει ἡθος. ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει  
 30 καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγω-  
 δίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις  
 κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγ-  
 μάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ  
 τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἳ τε περιπέτεια καὶ ἀνα-

[50a23] Ademais, sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem  
 caracteres. De fato, as tragédias da maioria dos modernos são desprovidas de  
 caracteres, e, dos poetas em geral, numerosos são semelhantes a eles, bem como,  
 dentre os pintores, Zêuxis, em comparação com Polignoto; pois Polignoto é exímio  
 pintor de caracteres, ao passo que a pintura de Zêuxis de modo algum contém  
 caracteres.

[50a29] E ainda, se alguém dispuser ordenadamente frases que expressem  
 caracteres, bem compostas do ponto de vista tanto da elocução como do pensamento,  
 não produzirá o já referido efeito da tragédia. Mas muito melhor o fará a tragédia que,  
 servindo-se mais parcamente desses recursos, tiver enredo, isto é, estruturação de  
 fatos. Além disso, os maiores responsáveis pelo arrebatamento exercido pela tragédia  
 são partes do enredo, a saber: as peripécias e os reconhecimentos.

35 γνωρίσεις. ἔτι σημείον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρό-  
 τερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ  
 πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν  
 ἅπαντες. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τρα-  
 γωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη (παραπλήσιον γὰρ ἐστὶν καὶ  
 1450b ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις  
 φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκο-  
 γραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην  
 μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δέ  
 5 ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα,  
 ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον  
 ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ

[50a35] E um último sinal da superioridade do enredo é que os poetas novatos revelam-se capazes de compor com esmero a elocução e os caracteres antes de conseguir estruturar os fatos, como era também o caso de quase todos os primeiros poetas.

[50a38] O enredo é, por tudo isso, o princípio e como que a alma da tragédia. Os caracteres ocupam o segundo lugar. – Inclusive na pintura a situação é, com efeito, muito parecida, pois se alguém aplicasse pinceladas aleatórias dos mais belos pigmentos, não agradaria tanto como se houvesse desenhado uma figura em branco. – A tragédia é imitação de uma ação, e é sobretudo por causa desta que ela imita personagens em ação.

[50b4] Em terceiro lugar vem o pensamento, que é a capacidade de dizer o pertinente e o conveniente, e isso é, no âmbito dos discursos, exatamente a função da política e da retórica; de fato, os poetas antigos punham na boca de suas personagens um discurso político, enquanto os modernos, um discurso retórico.

δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ  
 τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προ-  
 10 αἰρεῖται ἢ φεύγει] – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν  
 10<sup>1</sup> οἷς μηδ' ὄλως ἔστιν ὃ τι προαἰρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων –  
 διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν  
 ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἢ  
 λέξις· λέγω δέ, ὡςπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν  
 διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ  
 15 ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν  
 ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγω-  
 γικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιη-  
 τικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ  
 ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν

[50b8] Caráter é o elemento de natureza tal que torna manifesta a decisão, ou seja, de que tipo ela é. Precisamente por isso não possuem caráter os discursos em que absolutamente não esteja presente aquilo que escolhe ou evita aquele que os pronuncia. Pensamento, por sua vez, consiste em discursos nos quais se demonstra que algo é ou não é, ou em que se faz uma declaração de cunho geral.

[50b12] O quarto dos elementos de linguagem<sup>16</sup> é a elocução. Como ficou dito anteriormente, designo por « elocução » a expressão do sentido mediante o emprego de palavras<sup>17</sup>, a qual mantém a mesma força seja em verso, seja em prosa.

[50b15] Quanto aos elementos restantes, a melopéia é o mais saboroso dos ingredientes<sup>18</sup>. O espetáculo, por sua vez, embora arrebatador, é o mais estranho à arte e o menos próprio da poética, pois a tragédia conserva sua efetividade mesmo na falta de encenações e atores; ademais, a montagem dos espetáculos acha-se mais sob

20 τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.

7 Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν  
 τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο  
 καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. κείται δὴ  
 ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μί-  
 25 μησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἐστὶν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον  
 μέγεθος. ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τε-  
 λευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ'  
 ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι·  
 τελευτὴ δὲ τούναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ  
 30 ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν·  
 μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

o domínio da arte do cenógrafo que da dos poetas.

7 Formuladas estas delimitações, tratemos, na seqüência, das qualidades que a estruturação dos fatos deve ter, visto que ela é o primeiro e mais importante elemento da tragédia.

[50b23] Ficou-nos bem estabelecido que a tragédia é imitação de uma ação completa, integral e dotada de certa dimensão; pois há integralidade mesmo na falta de dimensão.

[50b26] Integral é o que tem início, meio e término. Início é aquilo que, ele mesmo, não necessariamente sucede a outra coisa, mas a que uma segunda coisa naturalmente sucede ou vem a suceder. Término, pelo contrário, é aquilo que, ele mesmo, naturalmente sucede a outra coisa, quer por necessidade, quer no mais das vezes, e que nada mais tem depois de si. Meio é aquilo que tanto, ele mesmo, sucede a outra

δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὀπόθεν ἔτυχεν  
 ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεκρῆσθαι ταῖς  
 εἰρημέναις ιδέαις. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν  
 35 πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα  
 δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ  
 γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον  
 ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς  
 τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ  
 1451a ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν  
 καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἶη  
 ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν  
 ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω

coisa quanto é sucedido por uma segunda.

[50b32] É preciso, portanto, que os enredos bem estruturados nem comecem de um ponto ao acaso, nem terminem num ponto ao acaso, mas atenham-se aos princípios expostos.

[50b34] Ademais, uma vez que o belo, seja um animal ou qualquer objeto constituído de certas partes, deve apresentar não só uma ordem entre elas, mas também uma dimensão não casual – pois a beleza reside na dimensão e na ordem, razão pela qual não seria belo um animal excessivamente pequeno (porque é confusa a observação que dura um tempo quase imperceptível), nem excessivamente grande (porque, então, a observação não se faz de uma só vez, ficando destituída, para os que observam, de unidade e integralidade), como se, por exemplo, existisse um animal de dez mil estádios –, assim, exatamente como nos objetos corpóreos e nos animais deve haver uma dimensão, e esta ser bem visível no seu todo, também nos enredos deve

5 καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευ-  
 τον εἶναι. τοῦ δὲ μήκουσ ὄρος <ὁ> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ  
 τὴν αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν  
 τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο,  
 ἥ ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν†. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν  
 10 φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύν-  
 δηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς  
 διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ  
 ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυσ-  
 τυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς  
 15 ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8 Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν  
 περὶ ἓνα ἦ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν

haver uma extensão, e esta ser bem apreensível pela memória.

[51a6] Um limite para essa extensão fixado com base nos concursos e na percepção do público<sup>19</sup> nada tem a ver com a arte, pois, se fosse preciso encenar cem tragédias num concurso, elas seriam encenadas diante das clepsidras, como aconteceu vez ou outra, segundo dizem<sup>20</sup>. Mas o limite conforme à própria natureza da coisa é este: o maior, desde que inteiramente conspícuo, é sempre mais belo, no tocante à dimensão. Definindo de maneira simples, pode-se dizer que uma dimensão suficiente é aquela em cujos limites se dá, numa sucessão verossímil ou necessária de eventos, a mudança da má para a boa fortuna ou da boa para a má.

8 Um enredo é uno não porque, como pensam alguns, concentra-se em torno de um único indivíduo, pois uma quantidade inumerável de fatos se passa com uma única

ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν,  
 ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκόασιν  
 20 ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησηίδα καὶ  
 τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἶονται γάρ, ἐπεὶ εἷς  
 ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ'  
 Ὅμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' εἰκεν  
 καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν  
 25 γάρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον  
 πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι  
 ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν  
 ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἶαν  
 λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιά-  
 30 δα. χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία

pessoa, de alguns dos quais não se depreende unidade alguma. Da mesma forma, são  
 muitas, também, as ações de uma pessoa, das quais nenhuma ação una se constitui.  
 Por isso, parecem estar errados todos os poetas que compuseram uma Heracleida,  
 uma Teseida ou poemas semelhantes, pois pensam que, por ter sido Hércules um só,  
 conseqüentemente também o enredo seria uno.

[51a22] Mas Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também a esse  
 respeito parece ter sido perspicaz, seja por arte ou por natureza, pois, ao compor a  
*Odisséia*, não inseriu no poema tudo quanto acontecera a Odisseu, como, por  
 exemplo, ter sido ferido no Parnaso e ter-se fingido de louco na ocasião do  
 recrutamento, porque, tendo ocorrido um desses fatos, em nada era necessário ou  
 verossímil que o outro ocorresse. Mas foi em torno de uma ação una, tal qual a  
 entendemos, que ele compôs a *Odisséia*, bem como a *Iliada*.

[51a30] Portanto, exatamente como, nas demais artes imitativas, a imitação una é de

μίμησις ἑνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν  
 35 ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9 Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ  
 1451b ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέ-

um objeto uno, também o enredo, uma vez que é imitação de uma ação, deve sê-lo de uma ação una, e esta, integral. E as partes que constituem os fatos devem ser estruturadas de tal modo que, com a transposição ou supressão de uma delas, altere-se ou perturbe-se o todo, pois aquilo cuja presença ou ausência nada produz de perceptível não faz parte do todo.

9 Fica também patente, pelo que foi dito, que a função do poeta não é dizer o que efetivamente aconteceu, mas o tipo de coisa possível de acontecer, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário. Pois o historiador e o poeta não diferem pelo fato de compor este em verso, aquele em prosa – com efeito, poder-se-iam pôr em verso as obras de Heródoto, e o metro não as faria menos história do que eram sem ele –, mas é nisto que consiste a diferença, em dizer um o que

5 γειν, τὸν δὲ οἶα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ  
 σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις  
 μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.  
 ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει  
 λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στο-  
 10 χάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκα-  
 στον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς  
 κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν  
 μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑπο-  
 τιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον  
 15 ποιούσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων  
 ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν  
 οὖν μὴ γενόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γε-  
 νόμενα φανερόν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύ-

efetivamente aconteceu, outro, o tipo de coisa possível de acontecer. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois a poesia trata preferencialmente do universal, ao passo que a história, do particular. E « universal » é isto: a um tipo de pessoa corresponde, verossímil ou necessariamente, certo tipo de discurso ou ação; a isso visa a poesia, mesmo atribuindo nomes às suas personagens. « Particular », por sua vez, é o que Alcibíades fez ou o que passou.

[51b11] Na comédia, isso já ficou evidente, pois os poetas, após terem estruturado o enredo com elementos verossímeis, excogitam os nomes que bem entendem, ao invés de, como os poetas iâmbicos, comporem seus poemas acerca de um indivíduo particular. Na tragédia, porém, eles se atêm aos nomes existentes. E o motivo é que é persuasivo o possível. Ora, o que não aconteceu, não cremos ainda que seja possível, mas o que aconteceu é evidentemente possível, pois não teria acontecido, caso fosse

20 νατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν  
 ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιθη-  
 μένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως  
 γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται,  
 καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον  
 τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσὶν, ἀντ-  
 25 ἔχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώ-  
 ριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.  
 δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων  
 εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητῆς κατὰ τὴν μί-  
 μησὶν ἐστὶν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῆ γενό-  
 30 μενα ποιεῖν, οὐθέν ἦττον ποιητῆς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων  
 ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι. οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι

impossível.

[51b19] Entretanto, mesmo no caso das tragédias, algumas delas possuem um ou dois nomes conhecidos e os demais fictícios, enquanto outras, nem sequer um, como, por exemplo, o *Anteu* de Ágaton: nessa tragédia, com efeito, os fatos e os nomes são igualmente fictícios, o que não a torna menos agradável. De modo que não é necessário pretender absoluta fidelidade aos mitos tradicionais de que tratam as tragédias. Seria até ridícula tal pretensão, pois que mesmo os fatos conhecidos o são de poucos, e contudo agradam a todos.

[51b27] Disso resulta claro que o poeta deve ser antes autor de enredos que de versos, porquanto é poeta em virtude da imitação, e são ações o que ele imita. E ainda que ele venha a compor poemas sobre o que efetivamente aconteceu, de modo algum é menos poeta; pois nada impede que alguns dos acontecimentos efetivos pertençam

[καὶ δυνάτᾳ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.

τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις  
 εἰσὶν χεῖρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισο-  
 35 ὀδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται  
 δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ  
 δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ  
 ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολ-  
 1452a λάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ  
 μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν  
 καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον]  
 ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυ-  
 5 μαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ  
 τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα

ao tipo de fato verossímil e possível de acontecer, e é por esse aspecto que ele os trata como poeta.

[51b33] Dos enredos e ações simples, os episódicos são os piores. Chamo de episódico o enredo em que a seqüência entre os episódios não é verossímil nem necessária. Tragédias assim são obra de poetas canhestros, por inépcia própria, e também de bons, por causa dos atores, pois, ao comporem peças para competição e estenderem o enredo para além da capacidade, eles se vêem freqüentemente forçados a distorcer o encadeamento dos fatos.

[52a1] E uma vez que a imitação tem por objeto não só uma ação completa, mas também fatos que provocam terror e compaixão, e que estes se dão sobretudo quando, resultando da sucessão causal dos eventos, contrariam a expectativa – com efeito, provocação, desse modo, maior surpresa do que se resultarem do espontâneo e do acaso, já que, mesmo entre os eventos casuais, julgam-se mais surpreendentes aqueles

δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα  
 10 οὐκ εἰκῆ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10 Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὐσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἧς  
 15 γινομένης ὥσπερ ὠρίσται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασίς ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν

cuja ocorrência aparenta ser proposital (um exemplo é o da estátua de Mítis, em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o responsável pela morte de Mítis, enquanto ele a contemplava), porque fatos assim parecem decorrer de um desígnio –, conseqüentemente é necessário que tais enredos sejam mais belos.

10 Dos enredos, uns são simples, outros, complexos, pois também as ações imitadas nos enredos vêm a ser exatamente da mesma natureza. Chamo de « simples » a ação em que, desenrolando-se ela contínua e una – exatamente como ficou definido –, a transição de fortuna se realiza sem peripécia ou reconhecimento; de « complexa », por sua vez, aquela em que a transição é acompanhada de reconhecimento, de peripécia ou de ambos. É preciso, porém, que estes últimos se originem da própria estruturação do enredo, de maneira que resultem, ou por necessidade ou segundo o

20 ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11 Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδί-  
 25 ποδι ἐλθῶν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις  
 30 δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα

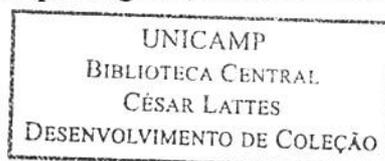
verossímil, de elementos preexistentes; pois é muito diferente acontecer isto *por causa* disto ou *depois* disto.

11 Peripécia é, conforme exposto, a mudança que inverte o efeito das ações, e isto, como vimos dizendo, segundo o verossímil ou o necessário. Por exemplo, no *Édipo*, a personagem vinda com o intuito de comprazer a Édipo e livrá-lo do temor relativo à mãe, ao ter-lhe revelado a identidade, realizou o contrário; e, no *Linceu*, sendo uma personagem conduzida à morte, e seguindo-a outra, Dânao, com intuito de a matar, sucedeu, do conjunto das ações, que veio esta a morrer, aquela, a salvar-se.

[52a29] Reconhecimento, por sua vez, é, como a própria palavra indica, a mudança que faz passar da ignorância ao conhecimento, seja para vínculo<sup>21</sup> ou para hostilidade, os designados à boa ou à má fortuna. O mais belo reconhecimento é o que ocorre ao

περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν  
 μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ  
 35 τὰ τυχόντα ἴεσθιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει† καὶ εἰ πέ-  
 πραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώσις. ἀλλ' ἢ μά-  
 λιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη  
 ἐστίν· ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώσις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον  
 1452b ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται),  
 ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων  
 συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἢ ἀναγνώσις τινῶν ἔστιν ἀναγνώσις,  
 αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος  
 5 τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώσις, οἷον ἢ  
 μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνώρισθη ἐκ τῆς πέμψεως  
 τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει  
 ἀναγνώσεως.

mesmo tempo que a peripécia, como, por exemplo, o que se encontra no *Édipo*. Evidentemente há também outros tipos de reconhecimento: de fato, ele pode, como foi dito, dar-se com base em objetos inanimados quaisquer<sup>22</sup>; é possível também reconhecer com base no fato de ter ou não alguém praticado uma ação. Contudo, o mais radicado no enredo e mais radicado na ação é o que primeiro foi mencionado, pois tal combinação de reconhecimento e peripécia terá como efeito compaixão ou terror – o tipo de ação que constitui, hipoteticamente, objeto de imitação da tragédia – já que ela ocasionará o infortúnio ou a fortuna de alguém. E como, sem dúvida, o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, alguns são apenas de uma pela outra, sempre que for clara a identidade desta; outras vezes, porém, é preciso que ambas se reconheçam mutuamente: por exemplo, Ifigênia foi reconhecida por Orestes por causa do envio da carta, mas, dele por Ifigênia, havia necessidade de outro reconhecimento.



δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια  
 10 καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν  
 καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ  
 ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωθῆναι θάνατοι καὶ αἱ περι-  
 ωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12 Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι  
 15 πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται  
 κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορι-  
 κόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν  
 ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.  
 ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ  
 20 παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ

[52b9] Portanto, duas das partes do enredo são estas: peripécia e reconhecimento. A terceira é o padecimento. Da peripécia e do reconhecimento já se falou; quanto ao padecimento, trata-se de uma ação nociva ou dolorosa, tal como as mortes em cena, as dores intensas, os ferimentos e outras coisas semelhantes.

12 Das partes da tragédia que devem ser usadas como elementos específicos, falamos anteriormente. Individuadas, porém, segundo um critério quantitativo, isto é, o seccionamento da tragédia, elas são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo e canto coral; este último, por sua vez, composto de párodo e estásimo – comuns à totalidade deles –, e dos cantos provindos do palco, mais precisamente *kommoi* – peculiares a alguns.

[52b19] « Prólogo » é uma parte inteira da tragédia anterior ao párodo do coro; « episódio », uma parte inteira da tragédia situada entre cantos corais inteiros; e

ὄλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας  
 μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ  
 πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ  
 ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ  
 25 ἀπὸ σκηνῆς. μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὡς εἶδеси> δεῖ  
 χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ  
 διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

13 Ὡν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συν-  
 ιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ-  
 30 γον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. ἐπειδὴ οὖν  
 δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν  
 ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι

« êxodo », uma parte inteira da tragédia à qual não se segue canto do coro. Dos elementos corais, « párodo » é a primeira elocução inteira do coro; « estásimo », o canto do coro sem anapestos e troqueus; e « *kommos* », um treno entoado do coro e do palco em conjunto.

[52b25] Das partes da tragédia que se devem usar como elementos específicos havíamos falado antes; as que se individualizam pelo critério quantitativo, isto é, pelo seccionamento da tragédia, são essas de que acabamos de tratar.

13 A que se deve visar e do que se precaver ao estruturar os enredos, e donde resultará o efeito da tragédia, disso seria preciso tratar, em seqüência ao que se acabou de dizer.

[52b30] Assim, dado que a mais bela tragédia deve possuir não uma organização simples, mas complexa, e imitar fatos que provoquem terror e compaixão – pois é isto

μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν),  
 πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μετα-  
 35 βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ  
 φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρὸν ἐστίν· οὔτε τοὺς μο-  
 χθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ'  
 ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὦν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον  
 1453a οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστίν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν  
 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάν-  
 θρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε  
 φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ  
 5 περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ  
 περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ  
 συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος  
 ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν

que caracteriza este tipo de imitação –, é evidente, antes de mais nada, que ela não deve apresentar homens íntegros passando da boa para a má fortuna, porque isso não é terrível nem compadecedor, mas impuro; nem os perversos passando da má para a boa fortuna, porque, de todas as situações, essa é a menos trágica, por carecer de todo o necessário: não é conforme ao sentimento humano<sup>23</sup>, nem desperta compaixão ou terror; tampouco, ainda, deve o iníquo consumado decair da boa para a má fortuna, pois tal estruturação pode até satisfazer ao sentimento humano, mas não desperta compaixão ou terror, porque, destas emoções, uma decorre de malfadar-se o inocente, a outra, quem nos semelha – a compaixão dizendo respeito ao inocente, o terror, ao semelhante –, e, dessa forma, tal acontecimento nem será compadecedor nem terrífico. Resta, portanto, o indivíduo que se encontra a meio passo entre esses: é aquele que não se distingue pela virtude e justiça, mas tampouco deve ao vício e à

καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι'  
 10 ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία,  
 οἶον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν  
 ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον  
 ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μετα-  
 βάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον  
 15 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι'  
 ἀμαρτίαν μεγάλῃν ἢ οἴου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ  
 χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ  
 οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ  
 ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαί συντίθενται, οἶον  
 20 περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον  
 καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν  
 ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην

perversidade – e, sim, a um erro<sup>24</sup> – o fato de, da grande reputação e boa fortuna que frui, cair em desgraça; exemplos desse tipo de indivíduo são Édipo, Tieste e os ilustres varões oriundos de linhagens como as suas.

[53a12] Em suma, é necessário que o enredo de bela constituição seja antes simples que, como querem alguns, duplo, e provoque a mudança não da má para a boa fortuna, mas, ao contrário, da boa para a má, porém não em decorrência de perversidade, e, sim, de um erro grave daquele tipo de indivíduo que acabamos de caracterizar, ou, se não, de um melhor, de preferência a um pior. A prática, inclusive, dá mostras disso, pois a princípio os poetas escolhiam os mitos a esmo, agora, contudo, as melhores tragédias organizam-se em torno de poucas famílias como, por exemplo, as de Alcmeon, Édipo, Orestes, Meléagro, Tieste, Télefo e de outros a quantos sucedeu sofrer ou realizar prodígios. Portanto a tragédia mais bela, do ponto

καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο  
 25 δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. δευτέρα δ' ἡ πρώτη  
 30 λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἐστὶν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ

de vista da arte, resulta dessa estruturação.

[53a23] Por esse motivo incorrem no mesmo erro também os que censuram Eurípides por proceder assim em suas tragédias, as quais, em sua maioria, desfecham em infortúnio, pois é isso que, como se disse, é correto. E há um sinal claríssimo: nas encenações e concursos, as desse tipo revelam-se as mais trágicas, desde que executadas com êxito, e Eurípides, embora não dê boa economia às demais partes, ainda assim se revela, certamente, o mais trágico dos poetas.

[53a30] Em segundo plano fica a estruturação posta por alguns em primeiro, isto é, a obra que possui estruturação dupla, exatamente como a *Odisséia*, e que apresenta desfechos opostos para bons e maus. E parece figurar em primeiro devido à debilidade das platéias, pois os poetas procuram satisfazer ao público, compondo segundo seu desejo. Não é este, porém, o prazer procedente da tragédia; é, antes,

οἱ ἄν ἔχθιστοι ὧσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγι-  
σθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀπο-  
θνήσκει οὐδεὶς ὑπ' ουδενός.

1453b 14 Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως  
γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγ-  
μάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνωνος. δεῖ γὰρ  
καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν  
5 ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν  
ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ  
Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευά-  
ζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ  
φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρα-  
10 σκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ

próprio da comédia, pois, nesta, os que no enredo forem os piores inimigos, como, por exemplo, Orestes e Egisto, ao final saem de cena tendo-se tornado amigos, e ninguém morre pelas mãos de ninguém.

14 O terror e a compaixão podem resultar, por um lado, do espetáculo, mas, por outro, também da própria estruturação dos fatos, caso este que é preferível e denota a superioridade do poeta. Pois o enredo deve estar estruturado de maneira que quem ouça os fatos que vão ocorrendo, ainda que os não veja, trema e se compadeça em razão dos incidentes, exatamente como teria experimentado quem ouvisse o enredo do *Édipo*. Ora, promover isso por meio do espetáculo depende menos da arte do poeta que da coregia. Quanto aos que, pelo espetáculo, produzem não o terrível, mas tão-só o monstruoso, esses nada têm a ver com a tragédia, pois da tragédia não se deve

ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται  
 15 τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ  
 20 πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένος μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀπο-

procurar auferir todo e qualquer prazer, senão o que lhe é próprio. E uma vez que é o prazer advindo da compaixão e do terror que o poeta deve, por imitação, proporcionar, é evidente que isso tem de ser produzido no âmbito dos fatos.

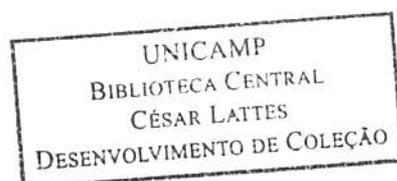
[53b14] Consideremos, portanto, que espécie de incidente se mostra atemorizante ou lastimável. Ações desse tipo decorrem necessariamente, é claro, entre aqueles que possuem uma relação de mútuo vínculo, hostilidade ou neutralidade. Sendo assim, no caso de inimigo contra inimigo, nada que um deles faça ou tencione fazer ao outro desperta compaixão, senão do ponto de vista do sofrimento em si; e tampouco em caso de neutralidade. Porém, quando os sofrimentos se geram no interior dos vínculos, como quando, por exemplo, dá-se a execução ou a intenção de assassinio – ou qualquer outro ato semelhante – de um irmão por outro, de um pai pelo filho, de um filho pela mãe, ou da mãe pelo filho, estes são os casos que se devem procurar.

[53b22] Por certo é impossível alterar os mitos legados – citemos, por exemplo, o

θανούσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέ-  
 25 ωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρή-  
 σθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λεγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.  
 ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ  
 ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης  
 ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ  
 30 πράξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράξαι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον  
 ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦ-  
 το μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ  
 οἶον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ  
 τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλον-  
 35 τα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν  
 ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πράξαι

fato de que Clitemnestra é morta por Orestes, e Erifila, por Alcmeôn –; cabe porém ao poeta descobrir o modo de, também com o material tradicional, obter um belo resultado. Digamos com mais clareza o que entendemos por « belo resultado ».

[53b27] É possível, com efeito, que a ação se realize – os antigos poetas assim compunham – com conhecimento e ciência dos agentes, exatamente como Eurípides representou Medéia matando os filhos. Pode-se, por outro lado, agir na ignorância de estar praticando algo terrível, e depois, mais tarde, vir a reconhecer o vínculo, como o Édipo de Sófocles – neste exemplo, a ação dá-se fora da peça, mas ela pode ocorrer na própria tragédia, como exemplificam o Alcmeôn de Astidamante, ou Telégono em *Ulisses Ferido*. Há ainda, a par dessas, uma terceira possibilidade: a de que aquele que, por ignorância, está prestes a cometer um ato irremediável reconheça antes de o praticar. E não há alternativa além dessas. Pois, necessariamente, ou se age ou não, e



ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν  
 γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ  
 μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς  
 1454a ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα  
 ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πράξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα  
 μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι· τό τε γὰρ μιαρὸν  
 οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ  
 5 τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ  
 μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀν-  
 εγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ  
 ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώ-  
 ρισεν. διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ  
 10 γένη αἱ τραγωδίαί εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης

ciente ou inscientemente.

[53b37] Desses casos, o pior é estar prestes a agir cientemente e não o fazer: além de ser impuro, não é trágico, pois carece de sofrimento. Por esse exato motivo, ninguém compõe assim, senão raramente: por exemplo, essa é a atitude de Hémon em relação a Creonte, na *Antígona*. O caso em que a ação é levada a cabo vem em segundo lugar. Melhor, porém, é agir na ignorância e, enquanto se age, reconhecer: assim, o aspecto impuro está ausente e o reconhecimento é impactante. Contudo, o caso mais elevado é o último: quero dizer, no *Cresfonte*, por exemplo, Mérope, a ponto de matar o filho, em vez de o matar, reconheceu-o; o mesmo fez a irmã com o irmão, na *Ifigênia*; e, em *Hele*, o filho, pronto a entregar a mãe, reconheceu-a.

[54a9] É, pois, pelo motivo acima exposto que as tragédias não giram em torno de muitas linhagens. Pois, em sua busca, os poetas encontraram, não por arte, mas por

ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς  
 μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν  
 ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν  
 πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύ-  
 15 θους εἴρηται ἱκανῶς.

15 Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν  
 μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. ἔξει δὲ ἦθος μὲν ἐὰν  
 ὡσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προ-  
 αἰρεσίην τινὰ <ἢ τις ἂν> ἦ, χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. ἔστιν δὲ  
 20 ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος,  
 καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὄλως φαῦ-  
 λόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν  
 μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ

acaso, o modo de produzir tal situação nos enredos; vêem-se, assim, obrigados a se concentrar naquele número de famílias a que sobrevieram tais sofrimentos.

[54a13] A respeito da estruturação dos fatos e das qualidades que os enredos devem ter, está dito o suficiente.

15 No tocante aos caracteres, há quatro objetivos a que se deve visar. Um deles, e o primeiro, é que sejam bons. O discurso ou a ação possuirá caráter sempre que, como foi dito, tornar manifesta uma certa decisão, qualquer que ela seja; será bom, por sua vez, o caráter, sempre que esta o for. E isso é possível para cada gênero de pessoa: com efeito, uma mulher é boa, e também um escravo, se bem, é verdade, que o primeiro deles seja, talvez, um ser inferior, o outro, totalmente vil. O segundo é que sejam convenientes. É possível, de fato, que uma mulher seja viril de caráter, mas ser

δεινήν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ  
 25 χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται.  
 τέταρτον δὲ τὸ ὀμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν  
 μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὀμα-  
 λῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν  
 ἦθους μὴ ἀναγκαίας οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη, τοῦ  
 30 δὲ ἀπρεπούς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρήνος Ὀδυσσεώς  
 ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου  
 ἡ ἐν Αὐλίδι Ἴφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἰκετεύουσα τῇ  
 ὑστέρᾳ. χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἦθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν  
 πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός,  
 35 ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον  
 ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

assim, viril ou articulada, é algo que não lhe convém. O terceiro, que seja semelhante. Pois isso é diferente de conferir ao caráter bondade e conveniência, como foram acima definidos. E o quarto, coerente. Pois, ainda que seja incoerente quem serve de objeto à imitação e se postule tal caráter, ele deve ser, contudo, coerentemente incoerente.

[54a28] É um exemplo de desnecessária perversidade de caráter o Menelau, em *Orestes*; de impropriedade e inconveniência, o lamento de Odisseu, em *Cila*, e o discurso de Melanipa; e de incoerência, a Ifigênia de *Ifigênia em Áulis*, pois em nada se assemelha sua atitude súplice com sua conduta posterior.

[54a33] Também nos caracteres é preciso – semelhantemente ao que se faz na estruturação dos fatos – buscar sempre ou o necessário ou o verossímil, de modo que seja ou necessário ou verossímil tal pessoa dizer ou fazer tais coisas, ou necessário ou verossímil isto seguir-se àquilo.

φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ  
 1454b μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μη-  
 χανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μη-  
 χανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ  
 γέγονεν ἃ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ  
 5 δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀπο-  
 δίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγ-  
 μασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἶον τὸ ἐν τῷ  
 Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἢ τραγω-  
 δία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμῆσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονο-  
 10 γράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους  
 ποιούντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμού-  
 μενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα  
 ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν

[54a37] É evidente, portanto, que também as soluções dos enredos devem decorrer do próprio enredo, e não de um *deus ex machina*, como na *Medéia* e no episódio do retorno das naus, na *Iliada*. Deve-se lançar mão do *deus ex machina*, contudo, para os acontecimentos externos à peça, seja os que, tendo ocorrido no passado, não é dado ao homem saber, seja os que, futuros, dependem de predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos visão panorâmica. Nada de irracional, porém, deve haver nos fatos; do contrário, que o haja fora da tragédia, como o do *Édipo* de Sófocles.

[54b8] E uma vez que a tragédia é imitação de indivíduos melhores que nós, ela deve se pautar pelo exemplo dos bons retratistas, pois eles, ao reproduzirem a forma particular de cada um, embora respeitando a semelhança, pintam-nos mais belos. Assim, também o poeta, ao imitar homens irascíveis, indolentes ou dotados de outros traços de caráter, deve, conservando-os assim, conferir-lhes nobreza: um paradigma

†παράδειγμα σκληρότητος οἶον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ  
 15 Ὅμηρος†. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ  
 τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ·  
 καὶ γὰρ κατ’ αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται  
 δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16 Ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἔστιν, εἴρηται πρότερον· εἶδη  
 20 δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἢ ἀτεχνοτάτη καὶ ἢ πλείστη  
 χρῶνται δι’ ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν  
 σύμφυτα, οἶον “λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας  
 οἶους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων  
 τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἶον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἶον τὰ περι-  
 25 δέραια καὶ οἶον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. ἔστιν δὲ καὶ

de inflexibilidade como, por exemplo, Aquiles, também Homero fê-lo bom<sup>25</sup>.

[54b15] Esses procedimentos requerem especial atenção, e, além deles, os que são contrários às sensações que necessariamente acompanham a poesia, pois também em relação a elas podem-se cometer freqüentes erros; mas esse assunto foi assaz discutido nos tratados publicados.

16 Quanto ao reconhecimento, o que ele seja foi dito anteriormente; passemos às suas espécies. O primeiro é o menos artístico, mas também o que os poetas, por incapacidade, mais empregam: o que se efetua mediante sinais. Destes sinais, uns são congênitos, como « a lança que portam os Terrígenos » ou as estrelas descritas por Cárcino em *Tieste*; outros, adquiridos, dos quais uns encontram-se no corpo, como as cicatrizes, outros, fora dele, como os colares – em *Tiro*, por exemplo, o reconhecimento se faz por meio da embarcação<sup>26</sup>. Pode-se fazer, também, melhor ou

τούτοις χρήσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἶον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἢ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἶον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἄλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνῇ. ἢ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθεῖσθαι 1455a τι ἰδόντα, ὥσπερ ἢ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένουσ, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἢ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων

pior uso dos sinais: por exemplo, Odisseu, graças à cicatriz, foi reconhecido de um modo pela ama, de outro pelos porqueiros. Com efeito, os reconhecimentos que decorrem de prova, bem como todos os desse tipo, são menos artísticos, enquanto os que resultam de peripécia, como o do episódio da Ablução, vêm a ser melhores.

[54b30] Em segundo lugar estão os reconhecimentos inventados pelo poeta e, por isso, alheios à arte. Um exemplo é quando Orestes, na *Ifigênia*, deu a conhecer<sup>27</sup> que era Orestes; pois, ao passo que ela é reconhecida por intermédio da carta, ele diz o que o poeta, e não o enredo, requer. Esse é, portanto, um erro próximo do exposto acima, pois seria igualmente possível que Orestes estivesse portando algum sinal. Outro exemplo: a voz da lançadeira, no *Tereu* de Sófocles.

[54b37] Em terceiro, o reconhecimento motivado por uma recordação, isto é, pela sensação produzida ao se ver algo. Assim acontece nos *Cíprios* de Diceógenes, em que a personagem, tendo visto a pintura, rompeu em pranto; também no episódio do

γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνω-  
 ρίσθησαν. τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις,  
 5 ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἄλλ' ἢ Ὀρέστης,  
 οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς  
 Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι  
 ἡ τ' ἀδελφῆ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ  
 Θεοδέκτου Τυδεΐ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλ-  
 10 λυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινεΐδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συν-  
 ελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν  
 αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστιν δὲ τις καὶ συν-  
 θετῆ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ  
 14 ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ  
 14' μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις,

relato a Alcínoo, em que o herói, ouvindo o citaredo, foi tomado de recordações e pôs-se a chorar, donde ter sido reconhecido.

[55a4] Em quarto, o reconhecimento que resulta de um silogismo, como nas *Coéforas*: chegara alguém parecido, mas ninguém é parecido senão Orestes, logo foi este quem chegara. Também o proposto por Políido, o sofista, para a *Ifigênia*, pois era verossímil, disse ele, que Orestes concluísse que, tendo sido a irmã sacrificada, cabia-lhe igualmente sê-lo. E, no *Tideu* de Teodectes, o personagem raciocina que, tendo vindo para encontrar o filho, ele próprio perece. Outro exemplo, ainda, é aquele dos *Finidas*: tendo elas visto o local, deduziram sua sorte, isto é, que lhes estava reservado morrer nele, porque ali também foram expostas.

[55a12] Mas há, também, um reconhecimento que se baseia em um paralogismo do público, como em *Odisseu Pseudonúncio*, pois, que ele e mais ninguém seja capaz de retesar o arco, isso é um dado inventado pelo poeta e uma premissa, e, igualmente,

14<sup>2</sup> καὶ εἶ γε τὸ τόξον ἔφη γνῶσεσθαι ὃ οὐχ ἑώρακει·  
 15 τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριούντος διὰ τούτου ποιῆσαι  
 παραλογισμός. πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν  
 τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων,  
 οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἴφιγενείᾳ· εἰκὸς  
 γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι  
 20 ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεῦτεραι δὲ  
 αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17 Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπ-  
 εργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ  
 ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὀρών ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς  
 25 πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι

que ele haja afirmado que conheceria o arco sem tê-lo visto; mas fazer que ele seja reconhecido por meio deste fato da mesma forma como o é por meio daquele, isso é um paralogismo.

[55a16] O mais belo de todos os reconhecimentos, porém, é o que resulta dos próprios fatos, causando impacto por meio de elementos verossímeis, como no *Édipo* de Sófocles e na *Ifigênia*: era, de fato, verossímil que ela desejasse enviar a carta. Os reconhecimentos desse tipo são os únicos independentes de sinais inventados e colares. Em seguida vêm os que resultam de silogismo.

17 É preciso estruturar e, mediante a elocução, conferir um bom acabamento aos enredos tendo-os, o quanto possível, diante dos olhos. Pois, desse modo, ao visualizá-los com absoluta clareza, como quem se encontra em presença dos próprios fatos, seria possível descobrir o que é adequado, e o mínimo de contradições passaria

[τὸ] τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὁ μὴ ὀρώντα [τὸν θεατῆν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τούτο τῶν θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν  
 30 συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικὸν· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους  
 1455b δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην

despercebido. Sinal disso é a censura dirigida a Cárcino: Anfiarau retornava do templo, o que passou despercebido ao poeta, por não o ter visualizado; no palco, porém, deu-se o malogro, pois os espectadores a custo toleraram isso.

[55a29] Tanto quanto possível, também os gestos devem contribuir para o bom acabamento. Pois, em indivíduos que compartilham a mesma natureza, os mais persuasivos são os imbuídos de emoções: o turbulento demonstra perturbação e o furioso, violência com o máximo de veracidade. Por isso a poesia é apanágio dos naturalmente talentosos ou dos arrebatados, pois, desses, os primeiros são versáteis, os outros, abertos à inspiração.

[55a34] Os argumentos, tanto os já existentes quanto os que o próprio poeta compõe, devem ser projetados em termos gerais; só depois introduzir-lhes episódios e desenvolvê-los. Explico o que seja « contemplar o geral » tomando como exemplo a *Ifigênia*: uma jovem, tendo sido sacrificada e sumido misteriosamente da vista dos

5 χώραν, ἐν ἧ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῶ, ταύτην ἔσχε  
 τὴν ἱερωσύνην· χρόνω δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν  
 τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ  
 καθόλου] ἐλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθῶν  
 δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἶθ' ὡς Εὐρι-  
 10 πίδης εἶθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι  
 οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι,  
 καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ  
 ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια,  
 οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σω-  
 15 τηρία διὰ τῆς καθάρσεως. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ  
 ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ  
 Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος

sacrificadores, foi instalada em outro país, onde era lei sacrificar os estrangeiros à deusa, cujo sacerdócio ela assumiu; tempos depois, deu-se a chegada do irmão da sacerdotisa – que fosse o deus (por uma causa exterior ao esquema geral) a decretar sua ida até lá e para quê, isso é externo ao enredo –; chegado e capturado, estava prestes a ser sacrificado, quando se fez reconhecer – seja como Eurípides ou como Políido compôs – dizendo, como era verossímil, que não só a irmã cumpria ser sacrificada, mas também a ele, e daí a salvação.

[55b12] Depois disso, atribuídos já os nomes, introduzem-se os episódios. Cuide-se, porém, para que eles sejam adequados, como, no *Orestes*, a demência que dele se apossou e a purificação pela qual foi salvo.

[55b15] Ao passo que, nos dramas, os episódios são concisos, a epopéia ganha extensão com eles. Com efeito, o argumento da *Odisséia* não é longo: um homem

ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ  
 μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρή-  
 20 ματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβου-  
 λεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας  
 τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς δι-  
 ἐφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18 Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ  
 25 μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ  
 λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς  
 μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει  
 εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς  
 μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου  
 30 δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἢ τοῦ παιδίου λήψις καὶ

encontra-se há muitos anos longe da pátria, sob estreita vigilância de Posêidon, e solitário; em sua casa, a situação é tal que os bens lhe são dilapidados por pretendentes e o filho é objeto de conspiração; após muitas intempéries ele chega e, tendo-se feito reconhecer por alguns, lança-se ao ataque, salva a si mesmo e destrói os inimigos. É isso, portanto, que constitui o cerne; o mais são episódios.

- 18 Toda tragédia possui complicação e resolução. Os acontecimentos externos e alguns dos internos constituem, freqüentemente, a complicação; o restante é a resolução. Digo que complicação é a que se estende desde o início até àquela parte que é o limite a partir do qual a fortuna muda para boa ou para má; resolução, por sua vez, a que se estende desde o início da mudança até ao fim. Assim, no *Linceu* de Teodectes, constituem a complicação os fatos precedentes, a captura da criança e, por sua vez, a

πάλιν ἢ αὐτῶν \* \* λύσις δ' ἢ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου  
 μέχρι τοῦ τέλους. τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα  
 γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἢ μὲν πεπλεγμένη, ἣς τὸ ὅλον  
 ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἢ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε  
 1456a Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ  
 Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον †οἰσι†, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προ-  
 μηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πει-  
 ρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε  
 5 καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ'  
 ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἐκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ  
 ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν  
 ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὡς τῷ μύθῳ· τοῦτο

... deles<sup>28</sup>, ao passo que a resolução se estende desde a acusação de assassinio até ao fim.

[55b32] Existem quatro espécies de tragédia – pois tantas se disse serem também suas partes –: a complexa, cuja integralidade consiste em peripécia e reconhecimento; a de padecimento, como os *Ájax* e os *Íxions*; a de caracteres, como as *Ftiótidas* e o *Peleu*; e, em quarto, a de espetáculo<sup>29</sup>, como as *Fórcidas*, o *Prometeu* e todas as que se passam no Hades.

[56a3] Sendo assim, é preciso esforçar-se sumamente por dominá-las todas ou, ao menos, as mais importantes e o maior número delas, haja vista como atualmente se detratam os poetas: tendo, com efeito, existido poetas cuja excelência se concentrava numa ou noutra parte da tragédia, exige-se que um único sobrepuje a cada um deles em sua própria excelência.

[56a7] O critério justo para avaliar se uma tragédia é diferente ou igual não é outro

δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ  
 10 λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφοτέρω ἀρτικροτεῖσθαι. χρῆ δὲ ὅ-  
 περ εἴρηται πολλάκις μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν  
 σύστημα τραγωδίαν — ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον —  
 οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιῶ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ  
 διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν  
 15 δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. ση-  
 μείον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ  
 μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἢ) Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος,  
 ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξ-  
 έπεςεν ἐν τούτῳ μόνῳ. ἐν δὲ ταῖς περιπετεῖαις καὶ ἐν τοῖς  
 20 ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς·

senão o enredo: serão iguais aquelas que tiverem a mesma trama e resolução. E muitos há que, tendo urdido bem a trama, resolvem-na mal. Ora, cada uma das duas deve ser lavorada até à perfeição.

[56a10] Cumpre ter em mente o que se disse amiúde e não dar à tragédia uma estrutura épica – chamo de « épico » o que consta de muitos enredos – como se, por exemplo, alguém a compusesse do enredo inteiro da *Iliada*. Nesta, com efeito, as partes assumem, em virtude da extensão do poema, a dimensão apropriada, mas, nos dramas, elas se afastam muito do resultado esperado. Um sinal é que todos quantos trataram em seus poemas a ruína de Tróia na totalidade e não, como Eurípides, por partes, ou a história de Níobe, mas não como Ésquilo, obtêm ou fracasso ou má colocação nos concursos, já que inclusive Ágaton, unicamente por esse motivo, fracassou.

[56a19] Nos enredos com peripécias e nos simples, os poetas procuram, de um modo que utiliza a surpresa, atingir o que desejam, pois isso é trágico e conforme ao

τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας <δ'> ἐξαπατηθῆ, ὡσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἠττηθῆ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὡσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ  
 25 καὶ παρὰ τὸ εἰκός. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἄδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος  
 30 Ἀγάθωνος τοῦ τοιοῦτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὄλον;

19 Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ

sentimento humano, o que ocorre quando o homem sagaz, porém iníquo, é enganado, como Sísifo, e quando o corajoso, mas injusto, é derrotado. E isso é também verossímil, como diz Ágaton, pois é verossímil que muitas coisas se dêem mesmo contra a verossimilhança.

[56a25] É preciso também que o coro seja considerado um dos atores, faça parte do todo e contracene, não como em Eurípides, mas como em Sófocles. Nos demais poetas, porém, as canções não têm mais relação com o enredo do que com outra tragédia. É por isso que se cantam interlúdios, prática que teve início com Ágaton. E, de fato, qual a diferença entre cantar interlúdios e transplantar uma fala ou mesmo um episódio inteiro de uma obra para outra?

19 Bem, tendo-se falado dos demais elementos específicos da tragédia, resta discorrer

λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν  
 35 τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης  
 τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ  
 τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀπο-  
 δεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἶον  
 1456b ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος  
 καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπο-  
 τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ  
 μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον δια-  
 5 φέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ  
 ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ  
 τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἶη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ  
 φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; τῶν δὲ περὶ τὴν λέ-

sobre elocução e pensamento. As questões concernentes ao pensamento devem ser deixadas para os estudos sobre retórica, pois o assunto é mais pertinente a tal investigação. E é relativo ao pensamento tudo quanto deve ser facultado pela linguagem. Faz parte disso demonstrar, refutar, proporcionar emoções – como compaixão, terror, fúria e quantas tais – e ainda amplificar e minorar.

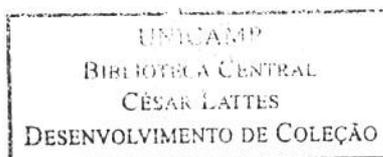
[56b2] É evidente que, também quanto aos fatos, deve-se proceder com base nos mesmos princípios, sempre que for preciso proporcionar compaixão, terror, magnitude ou verossimilhança. Exceto pela seguinte diferença: enquanto, neste caso, os efeitos devem se manifestar sem esclarecimento verbal, no caso da oratória, devem ser produzidos pelo orador e originar-se por meio do discurso. Pois qual seria a função do orador, se se manifestassem os efeitos necessários, mas não por causa do discurso?

ξιν ἐν μὲν ἐστὶν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως,  
 10 ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχον-  
 τος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ δι-  
 ἡγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι  
 ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν  
 εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅ τι καὶ ἄξιον σπου-  
 15 δῆς. τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτηθῆσθαι ἅ Πρωταγόρας  
 ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχέσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἀει-  
 δε θεᾶ”; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξις  
 ἐστίν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὄν  
 θεώρημα.

20 20 Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχείον

[56b8] Das espécies de estudo referentes à elocução, uma diz respeito aos modos elocutórios – cujo conhecimento cabe à arte da dicção<sup>30</sup> e àquele que a domina –, por exemplo, o que é ordem, o que é rogo, relato, ameaça, pergunta, resposta e qualquer outro possível modo desse tipo. Com efeito, o conhecimento ou desconhecimento desse assunto não implica para a arte do poeta nenhuma censura que seja, de alguma forma, digna de atenção. Pois que erro alguém veria no que Protágoras censura, a saber, que o poeta, pensando dirigir um rogo, dá uma ordem ao dizer « a ira canta, deusa »? Seu argumento é o de que instar a fazer ou não fazer algo constitui uma ordem. Relegue-se, portanto, tal assunto como sendo objeto de estudo de outra arte que não a poética.

20 Ao todo, a elocução compreende as seguintes partes: elemento, sílaba, conectivo,



συλλαβῆ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πτώσις λόγος.  
 στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ  
 ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν  
 θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοι-  
 25 χεῖον. ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ  
 ἄφωνον. ἔστιν δὲ ταῦτα φωνῆεν μὲν <τὸ> ἄνευ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ  
 προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ  
 30 τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ  
 τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασιν τε τοῦ στόματος καὶ  
 τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύ-  
 τητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν  
 καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν. συλλαβῆ

nome, verbo, articulação, flexão e enunciado. Elemento é um som vocal indivisível. Não, porém, todo e qualquer um, mas aquele de que naturalmente se origina um som vocal composto; pois também os animais emitem sons vocais indivisíveis, nenhum dos quais chamo de elemento. Ele se distingue em vocálico, semivocálico e não-vocálico<sup>31</sup>, que se definem assim: vocálico é o elemento sem percussão<sup>32</sup> que tem som audível; semivocálico, o elemento com percussão que tem som audível, como o *S* e o *R*; e não-vocálico, o elemento com percussão que, por si mesmo, não tem som algum, mas, em junção com os que têm algum som, torna-se audível, como, por exemplo, o *G* e o *D*. Eles diferem entre si pelas posturas da boca e pelos pontos de articulação, pela presença ou ausência de aspiração, por serem longos ou breves, e ainda pelo tom agudo, grave ou médio. Cada uma dessas distinções tem seu estudo nos tratados de métrica.

35 δέ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχον-  
 τος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α ἴσυλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ  
 Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς  
 τῆς μετρικῆς ἐστίν. σύνδεσμος δέ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος ἢ οὐ-  
 1457a τε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνῆν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων  
 φωνῶν πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ  
 μέσου ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτήν,  
 οἷον μὲν ἦτοι δέ. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φω-  
 5 νῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν  
 φωνήν. ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ  
 τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ  
 τὰ ἄλλα. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνῆν  
 μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ

[56b34] Sílabas é um som desprovido de sentido, composto de um elemento não-vocálico e de um que tenha som; pois *GR* sem *A* é tão sílaba quanto com *A*, isto é, *GRA*<sup>33</sup>. Mas também essas distinções compete à métrica estudar.

[56b38] Conectivo é um som desprovido de significado, que nem impede nem provoca a formação, a partir de vários sons, de um som único significativo, e que é naturalmente passível de ser colocado tanto nos extremos quanto no meio, mas que, por si mesmo, não convém pôr em início de enunciado, como, por exemplo, *men*, *êtoi* e *de*<sup>34</sup>. Ou um som desprovido de significado, naturalmente apto a produzir, a partir de vários sons que significam um só, um som único significativo.

[57a6] Articulação é um som desprovido de significado, que indica o início, o fim ou uma divisão do enunciado. Por exemplo, *amphi*, *peri*<sup>35</sup> etc. Ou um som desprovido de significado, que nem impede nem provoca a formação, a partir de vários sons, de

10 ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου. ὄνομα δὲ ἐστὶ φωνῆ  
 συνθετῆ σημαντικῆ ἄνευ χρόνου ἧς μέρος οὐδὲν ἐστὶ καθ'  
 αὐτὸ σημαντικόν. ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ  
 αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δωρος  
 οὐ σημαίνει. ρῆμα δὲ φωνῆ συνθετῆ σημαντικῆ μετὰ χρό-  
 15 νου ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὡσπερ καὶ ἐπὶ τῶν  
 ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ  
 πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν  
 παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. πτώσις δ' ἐστὶν  
 ὀνόματος ἢ ῥήματος ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ ση-  
 20 μαῖνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον  
 ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἢ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ'

um som único significativo, e que é naturalmente passível de ser posto tanto nos extremos quanto no meio.

[57a10] Nome é um som composto, significativo, sem indicação de tempo, e do qual parte alguma é, por si mesma, significativa; pois, nos nomes duplos, não fazemos uso da parte como tendo, também ela, significado em si mesma, por exemplo, em « Deusdedit », « Deus » não tem significado.

[57a14] Verbo é um som composto, significativo, com indicação de tempo, e do qual parte alguma tem, por si mesma, significado, exatamente como no caso dos nomes. De fato, um nome como « homem » ou « branco » não significa o *quando*, ao passo que « caminha » e « caminhará » juntam a seu sentido, um, o tempo presente, outro, o passado.

[57a18] A flexão é uma propriedade do nome ou do verbo; seu significado se apresenta quer sob o aspecto do *deste*, *para este* e semelhantes; quer sob o aspecto do *para um* ou *para muitos*, como, por exemplo, « homens » ou « homem »; quer, ainda,

ἐρώτησιν ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε πτώσις ῥή-  
 ματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν. λόγος δὲ φωνῆ συνθετῆ  
 σημαντικῆ ἧς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ  
 25 ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ  
 τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι  
 λόγον, μέρος μέντοι ἀεὶ τι σημαῖνον ἕξει) οἷον ἐν τῷ βαδί-  
 ζει Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δὲ ἐστὶ λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν  
 σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἡ Ἰλιάς μὲν  
 30 συνδέσμων εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνει.

21 Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὁ  
 μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου

sob o aspecto das entonações, por exemplo, interrogação, ordem: pois « caminhou? »  
 ou « caminha! » é uma flexão do verbo segundo essas formas.

[57a23] Enunciado é um som composto, significativo, do qual certas partes têm, por  
 si mesmas, algum significado. Porque nem todo enunciado se compõe de verbos e  
 nomes – um exemplo é a definição de homem –, sendo admissível que haja enunciado  
 sem verbos; alguma parte com significado, porém, ele sempre há de ter. Em « Clêon  
 caminha », um exemplo é « Clêon ». E há duas maneiras de um enunciado possuir  
 unidade: ou por significar uma só coisa, ou por conexão de várias. Por exemplo, a  
*Iliada* é um enunciado uno por conexão, ao passo que a definição de homem, por  
 significar uma só coisa.

21 Com relação às espécies de nome, há o simples – e chamo de simples o que não se  
 compõe de partes significativas, como « terra », por exemplo – e o duplo. Deste, há o

33 δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ  
 33<sup>1</sup> ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων  
 σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ  
 35 πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἑρμοκαϊ-  
 1457b κόξανθος \* \*. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστὶν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ  
 μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑψ-  
 ηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται  
 ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι· ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτ-  
 5 ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ-  
 τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. μετα-  
 φορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ  
 γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶ-  
 δους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν  
 10 ἐπὶ εἶδος οἷον “νηὺς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν”· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν

que é composto de uma parte significativa e outra sem significado – se bem que não no nome sejam elas significativa e sem significado –, e o que se compõe de partes significativas. Haveria ainda o nome triplo, o quádruplo e o múltiplo, como é a maioria dos nomes entre os Massilienses, por exemplo, *Hermokaikóxanthos*...<sup>36</sup>

[57b1] Todo nome é ou corrente, ou raro<sup>37</sup>, ou metáfora, adorno, inventado, alongado, abreviado ou alterado. Entendo por « corrente » aquele de que se serve cada um, e por « raro », aquele de que se servem os outros. Assim sendo, é evidente que o mesmo nome pode ser raro e corrente, mas não para as mesmas pessoas; com efeito, *sigunon*<sup>38</sup> para os Cíprios é corrente, para nós, raro.

[57b6] Metáfora é a aplicação a uma coisa de um nome que lhe é alheio; ela pode se dar do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de espécie para espécie ou por analogia. Do gênero para a espécie é, por exemplo, « minha nau está aqui detida »<sup>39</sup>,

ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος “ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσ-  
 σεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν”. τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστίν, ὧ νῦν ἀντὶ  
 τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἶον “χαλκῶ  
 ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας” καὶ “τεμῶν ταναήκει χαλκῶ”. ἐνταῦθα  
 15 γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν.  
 ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστίν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν  
 ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον  
 πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ  
 ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ'  
 20 οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστίν. λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς  
 Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα  
 Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γήρας πρὸς  
 βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆ-

pois « estar ancorado » é um « estar detido ». Da espécie para o gênero, « miríade as  
 façanhas de Odisseu »<sup>40</sup>, pois a miríade é uma multidude, e aqui foi usada em lugar de  
 « muito ». De espécie para espécie são exemplos « drenando-lhe a vida com bronze »  
 e « cortando com bronze acerado »<sup>41</sup>, pois, aqui, « drenar » foi dito « cortar » e  
 « cortar », « drenar », já que ambos são um « remover ». Digo que há analogia  
 quando o segundo termo tiver com o primeiro relação semelhante à que o quarto tem  
 com o terceiro; assim, poder-se-á dizer, em vez do segundo, o quarto, ou, em vez do  
 quarto, o segundo. Às vezes também se adiciona o termo a que se refere aquele em  
 cujo lugar se diz outro. Digo, por exemplo, que a taça tem com Dioniso uma relação  
 semelhante à que o escudo tem com Ares; chamar-se-á, por conseguinte, à taça  
 « escudo de Dioniso » e ao escudo, « taça de Ares ». Ou no caso da relação entre  
 velhice e vida, entardecer e dia, chamar-se-á ao entardecer « velhice do dia » – ou

ρας ἡμέρας ἢ ὡσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου  
 25 ἢ δυσμᾶς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνά-  
 λογον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἶον τὸ τὸν  
 καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ  
 ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἡλιον καὶ  
 τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται “σπείρων θεοκτίστην  
 30 φλόγα”. ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι  
 καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν  
 οἰκείων τι, οἶον εἰ τὴν ἀσπίδα εἶποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ'  
 ἄοινον. \* \* \* πεποιημένον δ' ἔστιν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ  
 τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα,  
 35 οἶον τὰ κέρατα ἔρнуγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. ἐπεκτεταμένον

como Empédocles lhe chamou – e à velhice, « entardecer da vida » ou « ocaso da vida ». Para certos termos que entram em analogia, porém, não há nome estipulado, o que não impedirá que se fale de modo semelhante. Por exemplo, lançar o grão é « semear », mas a emissão de fulgor pelo sol carece de nome. Entretanto, isto tem com o sol relação semelhante à que o semear tem com o grão, por isso foi dito « semeando fulgor divino ». Pode-se fazer uso desse estilo de metáfora, mas também de outro: após haver empregado um nome alheio, negar algo de suas características, como se, por exemplo, se chamasse ao escudo « taça » não « de Ares », mas « sem vinho ».

[57b33] Inventado é o nome que, não sendo empregado por absolutamente ninguém, é o próprio poeta quem propõe; alguns, com efeito, parecem ser desse tipo, como, por exemplo, « brotos » em lugar de « cornos », e « imprecador » em lugar de « sacerdote ».

1458a δέ ἐστὶν ἡ ἀφρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρω  
κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῆ ἔμβεβλημένη, τὸ δὲ ἂν  
ἀφρημένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἶον τὸ πόλεως  
πόλῃος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφρημένον δὲ οἶον τὸ  
5 κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ”. ἐξηλ-  
λαγμένον δ’ ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπη  
τὸ δὲ ποιῆ, οἶον τὸ “δεξιτερὸν κατὰ μαζόν” ἀντὶ τοῦ δεξιόν.  
αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεια τὰ  
δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ  
10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ’ ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεια  
δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρὰ, οἶον εἰς Η  
καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει  
πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεια· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ

[57b35] O nome é alongado, se um elemento vocálico mais longo do que o habitual ou uma sílaba intercalada tiver sido usada; é, por sua vez, abreviado, se alguma parte sua houver sido suprimida. Exemplos de nome alongado são *polêos* por *poleôs*, e *Pêlêiadeô* por *Pêleidou*; de nome abreviado são *kri*, *dô* e *ops* em « *mia ginetai amphoterôn ops* ». <sup>42</sup>

[58a5] É alterado quando, do nome usual, mantém-se uma parte e inventa-se outra, como, por exemplo, em « *dexiteron kata mazon* », *dexiteron* está por *dexion*. <sup>43</sup>

[58a8] Dos nomes em si, uns são masculinos, outros, femininos, e outros ainda, intermediários. Masculinos são todos os que terminam em *N*, *R*, *S* e nos elementos compostos deste último, que são dois: *psi* e *ksi*. Femininos, por sua vez, todos os que terminam, dentre os elementos vocálicos, naqueles que são sempre longos, como *Ê* e *Ô*, e, dentre os elementos alongados, em *A*. De modo que, coincidentemente, há um número igual de elementos em que terminam os nomes masculinos e os femininos,

σύνθετά ἐστίν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ,  
 15 οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ I τρία μόνον, μέλι κόμμι  
 πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ̅ πέντε \* \*. τὰ δὲ μεταξύ εἰς ταῦτα καὶ  
 N καὶ Σ.

22 Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σα-  
 φεστάτη μὲν οὖν ἐστίν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ  
 20 ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἢ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἢ  
 Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάτουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς  
 ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ μετα-  
 φορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἄν  
 τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἶνιγμα ἔσται ἢ βαρβα-  
 25 ρισμός· ἄν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἶνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ  
 γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί,  
 τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν

pois o *psi* e o *ksi* são compostos. Nome algum termina em elemento não-vocálico, tampouco em vocálico breve. Terminados em *I*, há apenas três: *meli*, *kommi* e *peperi*; em *U*, cinco:...<sup>44</sup> Os nomes intermediários terminam nestes e, também, em *N* e *S*.

22 A excelência da elocução é ser clara sem ser banal. A mais clara é a composta de nomes correntes, mas é banal: um exemplo típico é a poesia de Cleofonte e a de Estênelo. Imponente, por sua vez, e distante do trivial é a que emprega nomes inusuais. Por « inusual » entendo o nome raro, a metáfora, o alongamento e tudo que se afaste do corrente. Entretanto, se alguém compuser tudo desse modo, o resultado será ou enigma ou barbarismo: se composto de metáforas, enigma; se de nomes raros, barbarismo. Pois o princípio do enigma é este: para dizer coisas reais, fazer associações impossíveis. Pela combinação dos demais nomes não se é capaz de fazer

<ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷον τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ  
 δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον “ἄνδρ’ εἶδον πυρὶ χαλκὸν  
 30 ἐπ’ ἀνέρι κολλήσαντα”, καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν  
 βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα κεκράσθαι πως τούτοις· τὸ μὲν  
 γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἡ γλώττα  
 καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημμένα  
 εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος  
 1458b συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν  
 αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομά-  
 των· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον παρὰ  
 τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοι-  
 5 νωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγου-  
 σιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διάλεκτος καὶ δια-  
 κωμωδοῦντες τὸν ποιητὴν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς

isso, mas a metáfora o permite – por exemplo, a expressão « homem a homem vi,  
 com fogo, aderir bronze » e outras semelhantes. Por sua vez, as compostas de nomes  
 raros constituem barbarismo.

[58a31] É preciso, portanto, que haja, de certo modo, uma mistura dos dois: um  
 impedirá a trivialidade e a banalidade – como o nome raro, a metáfora, o adorno e as  
 demais espécies ditas –, ao passo que o nome corrente propiciará a clareza. E não é  
 pequena a contribuição, para a clareza e a invulgaridade da elocução, dos  
 alongamentos, encurtamentos e alterações dos nomes; pois, por apresentarem uma  
 forma diferente da do nome corrente, afastando-se do costumeiro, evitarão o trivial,  
 enquanto que, por participarem do costumeiro, haverá clareza. Assim, carecem de  
 razão as objeções dos que censuram tal estilo de linguagem e ridicularizam o poeta,  
 como fez Euclides, o antigo, dizendo que é fácil compor poesia, se alguém se permite

ῥάδιον ὃν ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅποσον βούλεται,  
 ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει “ Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶ-  
 10 νάδε βαδίζοντα”, καὶ “οὐκ ἴαν γεράμενος† τὸν ἐκείνου ἐλ-  
 λέβορον”. τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τούτῳ τῷ  
 τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν με-  
 ρῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις  
 εἶδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ  
 15 αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ  
 τῶν ἐπῶν θεωρεῖσθω ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέ-  
 τρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ  
 ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα  
 κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἶον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμ-  
 20 βεῖον Αἰχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέν-  
 τος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν

alongar as palavras o quanto deseja; ele mesmo compôs, numa elocução assim, estes versos satíricos: «vi Epícares a caminho de Maratona» e «sem desejar o seu heléboro»<sup>45</sup>. Fazer uso, de certo modo, conspícuo desse estilo é ridículo, e a moderação é requisito comum a todas as partes da elocução. De fato, quem usasse inadequadamente também as metáforas, os nomes raros e as demais espécies obteria o mesmo resultado que se pretendesse efeitos ridículos.

[58b15] Quão diferente é o uso apropriado, observe-se nos poemas épicos, ao se inserirem os nomes no verso. Substituindo-se os nomes raros, as metáforas e os demais tipos por correntes, notar-se-ia que o que dizemos é verdade: por exemplo, tendo Ésquilo e Eurípides composto o mesmo verso iâmbico, pela substituição tão-somente de um único nome, a saber, de um corrente usual por um raro, um verso

τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε  
 φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,  
 ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ  
 25 νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὔτιδανὸς καὶ ἀεικῆς,  
 εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς  
 νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής·  
 καὶ  
 δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,  
 30 δίφρον μοχθηρὸν καταθεῖς μικράν τε τράπεζαν·  
 καὶ τὸ “ἠιόνες βοόωσιν”, ἠιόνες κράζουσιν. ἔτι δὲ Ἀριφράδης  
 τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι ᾧ οὐδεὶς ἂν εἴπειεν ἐν τῇ δια-  
 λέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμαίων ἄπο ἀλλὰ μὴ  
 ἀπὸ δωμαίων, καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν καὶ τὸ  
 1459a Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα  
 τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ

mostra-se belo, o outro, inferior. Ésquilo, com efeito, escreveu, no *Filoctetes*, « chaga que me come as carnes do pé », enquanto o outro substituiu « come » por « vora »<sup>46</sup>. O mesmo com o verso « e agora um apoucado, nulo e pejoso »<sup>47</sup>, caso alguém, fazendo a substituição por nomes correntes, dissesse « e agora um pequeno, fraco e feio ». E, do verso « roto assento pôs-lhe e mesa parca »<sup>48</sup>, resultaria « estragado assento pôs-lhe e mesa pequena ». E ainda « as praias clamam »<sup>49</sup> tornar-se-ia « as praias gritam ».<sup>50</sup>

[58b31] Também Arífrades escarnecia os trágicos, dizendo que eles empregam formas que ninguém diria na conversação, como, por exemplo, *dômatôn apo*, e não *apo dômatôn*, e *sethen*, e *egô de nin*, e *Akhilleôs peri*, em vez de *peri Akhilleôs*, e quantas mais desse tipo<sup>51</sup>. Por não se contarem entre as formas correntes, todas as

ιδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει. ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόν-  
 5 τως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖον ἔστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλώτ-  
 10 ται τοῖς ἠρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἠρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμῆσθαι ταῦτα ἀρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

desse tipo promovem a invulgaridade na elocução; Arífrades, no entanto, ignorava isso.

[59a4] É excelente usar de modo adequado cada um dos referidos recursos – seja nomes duplos, seja os raros –, mas, de longe, o mais excelente é ser metaforista. Pois somente isso não se pode adquirir de outro, e é sinal de aptidão natural. De fato, bem metaforizar é observar a semelhança.

[59a8] Dos nomes, os duplos calham sobretudo aos ditirambos; os raros, aos versos heróicos; as metáforas, aos iâmbicos. E nos versos heróicos todos os tipos de nome mencionados têm sua utilidade, enquanto que nos iâmbicos, pelo fato de imitarem ao máximo a elocução coloquial, são apropriados os nomes que se usariam também no discurso comum, e estes são o corrente, a metáfora e o adorno.

15 περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως  
ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23 Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς,  
ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι  
δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχου-  
20 σαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον  
ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς  
συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι  
δηλώσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα  
ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ  
25 γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο  
ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν

[59a15] Bem, a respeito da tragédia, isto é, da imitação mediante ação, seja-nos suficiente o que está dito.

23 Quanto à imitação narrativa em verso, que se deva dar a seus enredos, exatamente como nas tragédias, uma estruturação dramática, centrada numa ação una, integral, completa e dotada de início, meio e fim, para que, tal como um animal uno e integral, produza seu prazer específico, tudo isso é evidente, e, também, que as composições não se devam assemelhar às narrativas históricas, nas quais é necessário fazer a exposição não de uma ação una, mas de um tempo uno, isto é, de todos os eventos que ocorreram, acerca de uma ou mais pessoas, neste período, cada um dos quais está em relação casual um com o outro. Pois, exatamente como, ao mesmo tempo, deram-se a batalha naval em Salamina e a batalha dos cartagineses na Sicília, sem que elas

πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς  
 χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν  
 οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο  
 30 δρῶσι. διὸ ὥσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἄν  
 φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καί-  
 περ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν  
 γὰρ ἄν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος,  
 ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.  
 35 νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν  
 πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δῖς]  
 διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιούσι  
 1459b καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ  
 Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν

em nada concorressem para o mesmo fim, assim também, numa seqüência temporal, algumas vezes um evento se dá após outro, sem que deles fim uno algum surja. Entretanto, a quase maioria dos poetas faz isso.

[59a30] Por isso, como já dissemos, também sob esse aspecto Homero revelar-se-ia sublime em comparação com os demais, porque não procurou tratar da guerra inteira – embora ela tivesse início e fim –, pois o enredo teria acabado por ficar demasiado extenso e dificilmente apreensível em sua totalidade, ou, se fosse moderado em extensão, resultaria intricado pela diversidade. Mas, do modo como está, o poeta destacou uma única parte, usando muitas outras como episódios, como, por exemplo, o Catálogo das Naus e outros com que<sup>52</sup> intervalou o poema. Os demais poetas, porém, compõem acerca de um único indivíduo, ou de um único período de tempo, isto é, compõem uma única ação com múltiplas partes, como, por exemplo, o autor dos *Cantos Cíprios* e da *Pequena Iliada*. Por conseguinte, enquanto que a *Iliada* e a

Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας  
 ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλὰ καὶ τῆς μικρᾶς  
 5 Ἰλιάδος [[πλέον] ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτήτης,  
 Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεΐα, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις  
 7 καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]].

7 24 ἔτι δὲ  
 τὰ εἶδη ταῦτα δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ  
 γὰρ ἀπλὴν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ  
 10 μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν  
 δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ  
 τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ  
 πρῶτος καὶ ἰκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον  
 συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ

*Odisséia* provêem, cada qual, assunto para uma tragédia ou duas apenas, os *Cantos Cíprios* provêem para muitas, e a *Pequena Iliada*, para mais de oito, a saber: *A seleção das armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *O mendigo*, *As lacedemônias*, *A ruína de Tróia*, *O retorno das naus*, *Sínon* e *As troianas*.

24 É preciso, ainda, que a epopéia possua as mesmas espécies que a tragédia, isto é, que seja simples, complexa, de caracteres ou de padecimento; e que suas partes, com exceção da melopéia e do espetáculo, também sejam as mesmas que as desta, pois também nela se fazem necessárias as peripécias, os reconhecimentos e os padecimentos. Os pensamentos e a elocução devem, igualmente, ser belos. Disso tudo serviu-se Homero primeira e competentemente. Pois, de seus dois poemas, a *Iliada* tem uma estruturação simples e de padecimento, a *Odisséia*, complexa – pois é

15 Ὀδύσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ·  
πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μήκος ἢ  
ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκου ὄρος ἰκανὸς ὁ  
εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ  
20 τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους  
αἱ συστάσεις εἴεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν  
εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ  
ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ  
τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα  
25 πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν  
ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν  
εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν  
οἰκείων ὄντων αὐξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ'

reconhecimento em toda sua extensão – e de caracteres. Além disso, elas detêm, na elocução e no pensamento, superioridade sobre todos os outros poemas.

[59b17] Difere, contudo, a epopéia quanto à extensão da composição e ao metro. Um limite suficiente para a extensão é o que ficou estabelecido, pois ela deve permitir a visão simultânea do início e do fim. E assim seria, caso as composições fossem menores que as antigas, e estendessem-se pelo número de tragédias compreendidas em uma única exibição. Mas há uma peculiaridade na epopéia que lhe permite alongar em muito sua dimensão: na tragédia, não há como imitar muitas partes que se desenvolvem simultaneamente, mas tão-só a parte dos atores em cena, ao passo que, na epopéia, por se tratar de uma narrativa, é possível apresentar muitas partes que se realizam ao mesmo tempo, as quais, sendo apropriadas, aumentam o volume do

ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν  
 30 ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ  
 ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας. τὸ δὲ  
 μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν  
 ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς,  
 ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ  
 35 ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ με-  
 ταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγημα-  
 τικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον  
 1460a κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτο-  
 πώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς  
 μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἠρώῳ, ἀλλὰ ὥσ-  
 περ εἶπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ

poema. De modo que ele se revela bem apto à grandiosidade, a produzir alterações de ânimo no ouvinte, e a enriquecer-se de episódios diversificados; pois o rápido fastio provocado pela monotonia faz fracassar as tragédias.

[59b31] Quanto ao metro, a experiência apontou o heróico como adequado. Com efeito, se alguém compusesse imitação narrativa em qualquer outro metro – ou em muitos –, isso seria visivelmente inapropriado; pois o heróico é o mais grave e imponente dos metros – razão por que é o mais receptivo a nomes raros e metáforas, pois também a imitação narrativa excede as demais<sup>53</sup> –, enquanto que o iambo e o tetrâmetro são ágeis: este é adequado à dança, aquele, à ação. E maior disparate ainda seria misturá-los, como fez Querémon. Por isso ninguém compôs um poema de longa estrutura noutro metro que não o heróico: como dissemos, a própria natureza ensina a escolher o que lhe é conveniente.

5 αἰρεῖσθαι. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ  
 δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν.  
 αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ  
 κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοῖ μὲν δι' ὄλου  
 ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα  
 10 φροϊμιασάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι  
 ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἦθος. δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς  
 τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστὸν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν  
 τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυ-  
 μαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ  
 15 τὴν Ἑκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖη, οἱ  
 μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς  
 ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν· ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες

[60a5] Homero, por seu turno, digno de louvor em muitos outros aspectos, é-o também por ser o único dos poetas a não ignorar que parte lhe cabe pessoalmente no poema. Pois o poeta deve evitar ao máximo falar por si mesmo, já que, ao agir assim, ele não é imitador. Enquanto os outros apresentam-se, eles mesmos, ao longo do poema todo, e imitam pouco e raramente, Homero, após curto proêmio, logo introduz homem, mulher ou qualquer outra personagem, e nenhuma desprovida de caráter, mas, sim, caracterizada.

[60a11] Nas tragédias deve-se produzir o surpreendente, ao passo que na epopéia há mais tolerância para com o irracional – principal meio de provocar surpresa –, em razão de não se ver a personagem em ação. Porque, as circunstâncias que envolvem a perseguição a Heitor – uns estáticos e sem tomar parte, o outro proibindo-os com acenos de cabeça –, fossem encenadas e pareceriam risíveis, mas, na épica, passam despercebidas. E o surpreendente é prazeroso; sinal disso é que todos, ao narrar,

γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχεν  
 δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.  
 20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν  
 τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν,  
 καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἔστι ψεῦδος. διὸ  
 δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι  
 ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναί ἀληθὲς  
 25 ὄν παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῆ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παρά-  
 δειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων. προαιρεῖσθαί τε δεῖ  
 ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τοὺς τε λόγους  
 μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μη-  
 δὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ

acrescentam-no, com o intuito de ser agradáveis.

[60a18] Uma das principais lições de Homero aos demais é, também, o modo acertado de dizer falsidades, a saber, o paralogismo. Pois as pessoas pensam que, toda vez que, existindo aquilo ali, isto aqui exista, ou que, vindo a ser aquilo ali, isto aqui venha a ser, então, se este último existe, também exista ou venha a ser aquele primeiro; mas isso é falso. Por isso, se o primeiro for falso, mas sua existência implicar necessariamente que outro exista ou venha a ser, então cumpre acrescentar este outro; pois, em virtude de saber que este é verdadeiro, nossa mente infere, por meio de um paralogismo, que também o primeiro o é. Um exemplo disso encontra-se no episódio da Ablução.

[60a26] Deve-se preferir o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, porém sem poder de persuasão. E também não se devem compor os argumentos de partes irracionais, mas, sim, evitar ao máximo que contenham algo de irracional ou, do contrário, fazer que este fique de fora do enredo – como o fato de Édipo não saber

30 Οιδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν  
 τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρα οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλον-  
 τες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων.  
 ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς  
 γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. ἴαν δὲ θῆ καὶ φαίνεται  
 35 εὐλογωτέρως ἐνδέχεσθαι καὶ ἄτοπον† ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσ-  
 σεΐα ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον  
 1460b ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς  
 ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἠδύνων τὸ ἄτοπον. τῇ δὲ  
 λέξει δεῖ διαπνεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς  
 μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ  
 5 λέξεις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας.

de que modo Laio morreria –, mas não na peça – como, na *Electra*, por exemplo, o caso dos mensageiros dos Jogos Píticos, ou nos *Mísios*, o do mudo que chega de Tégea à Mísia. Alegar, portanto, que o enredo teria sido arruinado é ridículo, pois, a princípio, nem se devem estruturar enredos desse tipo. Mas, se o poeta o incluir e sua aparência for mais razoável, então deve-se admitir até mesmo o absurdo<sup>54</sup>, já que até mesmo o que há de irracional na *Odisséia*, referente à deposição de Odisseu na praia, teria revelada sua inadmissibilidade, caso fosse tratado por um poeta inferior. Mas, do modo como está, o poeta dissimula o absurdo, tornando-o palatável<sup>55</sup> pelas outras qualidades do poema.

[60b2] A elocução deve ser esmerada nas partes ociosas, mas não nas que envolvam caráter ou pensamento, pois uma elocução por demais esplêndida, contrariamente ao suposto, ofusca os caracteres e os pensamentos.

25 Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ  
 ποίων εἰδῶν ἐστίν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν.  
 ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις  
 ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθ-  
 10 μὸν ἔν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ,  
 ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ  
 γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι·  
 δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτῆ  
 ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης  
 15 τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία,  
 ἡ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ  
 προεἴλετο μιμῆσασθαι \* \* ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ  
 δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον <ἄμ'> ἄμφω τὰ

25 A respeito dos problemas e das soluções, ficaria claro, aos que considerassem da seguinte maneira, quantas e quais são suas espécies. Pois, uma vez que o poeta é imitador tal qual um pintor ou qualquer outro produtor de imagens, é necessário que, sendo três o número de objetos, a imitação se exerça sempre sobre um deles: ou o tipo de coisa que era ou é, ou o tipo de coisa que dizem e parece ser, ou o tipo de coisa que deve ser. E isso é expresso numa elocução que compreende nomes raros, metáforas e que pode sofrer muitas alterações – pois atribuímos esses recursos aos poetas.

[60b13] Além disso, na poesia não vige o mesmo critério de correção que na política ou noutra arte. Há dois tipos de erro peculiares à poesia: um diz respeito à própria arte, o outro é acidental. Pois, se o poeta escolheu imitar ... incapacidade<sup>56</sup>, o erro concerne à arte mesma. Se, porém, a escolha não foi correta – por exemplo, o cavalo com ambas as patas destras simultaneamente projetadas –, ou se o erro diz

δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἀμάρτημα,  
 20 οἶον τὸ καθ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην [ἢ ἀδύνατα πεποίηται]  
 ὁποιοῦν, οὐ καθ' ἑαυτὴν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς  
 προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. πρῶτον μὲν τὰ  
 πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται·  
 ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ  
 25 τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ  
 μέρος. παράδειγμα ἢ τοῦ Ἑκτορος δίωξις. εἰ μέντοι τὸ  
 τέλος ἢ μᾶλλον ἢ <μὴ> ἦττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ  
 τὴν περὶ τούτων τέχνην, [ἡμαρτήσθαι] οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γὰρ εἰ  
 ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῆ ἡμαρτήσθαι. ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ  
 30 ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ καθ' ἄλλο συμβεβη-  
 κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα

respeito a uma arte particular, como a medicina ou qualquer outra arte que seja, então não é relativo à poesia em si mesma. Assim, é por um exame fundado nessas distinções que se deve dar solução às críticas presentes nos problemas.

[60b22] Em primeiro lugar, àquelas relativas à própria arte. Algo impossível está representado no poema: é errado. Não obstante, é cabível, desde que se atinja o fim próprio da arte – fim esse já exposto –, e desde que, desse modo, torne-se mais impactante a passagem mesma ou outra. Um exemplo é a perseguição de Heitor. Se, no entanto, tivesse sido maior – ou, ao menos, não menor – a possibilidade de, obedecendo à respectiva arte, alcançar tal fim, o erro não seria cabível; pois é preciso, se possível, não cometer absolutamente erro algum. E há que se considerar ainda de que tipo é o erro: referente à arte ou a um acidente alheio? Pois é menos grave o erro devido à ignorância de que a fêmea do cervo não tem chifres do que a uma falha de

οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἰσὶν, ταύτη  
 35 λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν  
 1461a ὡσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἶον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, “ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος”. οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον, ὡσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς  
 5 εἰ εἰρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ

imitação na sua pintura.

[60b32] Se, além disso, se objeta que algo não é verdadeiro, pode ser que, no entanto, seja como deve ser – Sófocles afirmava que, de sua parte, representava os homens tais como deviam ser, enquanto Eurípides, tais como são –: é esta a solução a dar. E se nem uma nem outra dessas soluções convier, argumente-se que « assim dizem ser », como, por exemplo, o que se conta dos deuses: de fato, este modo de falar talvez não seja nem melhor nem verdadeiro, e, sim, porventura, conforme à opinião de Xenófanes – e, no entanto, dizem. Noutros casos, a representação talvez não seja melhor, mas, sim, fiel ao passado, como, por exemplo, o que se diz das armas: « suas hastas a prumo sobre os contos »<sup>57</sup>, pois outrora era esse o costume, como ainda o é entre os Ilírios.

[61a4] Para avaliar se é belo ou não algo que foi dito ou praticado por alguém, não se deve examinar apenas o ato ou o dito em si, observando se é nobre ou vil, mas também aquele que age ou fala, e a quem, quando, por que meios ou em vista de quê

ὅτε ἢ ὅτω ἢ οὐ ἔνεκεν, οἶον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γέ-  
 νηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ πρὸς τὴν  
 10 λέξιν ὀρώντα δεῖ διαλύειν, οἶον γλώττη τὸ “οὐρήας μὲν πρῶ-  
 τον”. ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλα-  
 κας· καὶ τὸν Δόλωνα, “ὅς ῥ’ ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός”,  
 οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχροῦν, τὸ γὰρ  
 εὐειδὲς οἱ Κρήτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ “ζωρό-  
 15 τερον δὲ κέραιε” οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν ἀλλὰ τὸ  
 θάττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἶον “πάντες μὲν  
 ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι εὐδον παννύχιοι”. ἅμα δὲ φησιν  
 “ἦ τοι ὅτ’ ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθήσειεν, αὐλῶν συρίγγων  
 τε ὄμαδον”. τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μετα-  
 20 φορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ “οἶη δ’ ἄμμο-

– por exemplo, se em vista de um bem maior, para que ocorra, ou de um mal maior, para que seja evitado.

[61a9] Outros casos devem ser resolvidos examinando-se a elocução. Por exemplo, pelo uso de um nome raro explica-se « os *machos* primeiro »<sup>58</sup>, pois o poeta talvez não esteja querendo dizer « mulos », mas « guardas ». E quanto a Dólōn, « que realmente era de má *forma* »<sup>59</sup>, não significa que fosse malproporcionado de corpo, mas feio de rosto, pois os cretenses chamam « formosura » à beleza facial. Também em « *aviva* a mistura »<sup>60</sup>, não se trata de servir vinho puro, como para beberrões, mas de misturá-lo mais rápido.

[61a16] Outras coisas se dizem por metáfora, como, por exemplo, « *todos* os deuses e homens dormiam a noite toda » – sendo que, ao mesmo tempo, ele diz « quando fitou o plaino teucro, rumor de flautas e avenas »<sup>61</sup> –, pois « todos » está dito, metaforicamente, em lugar de « muitos », já que o « tudo » é um « muito ». Também

ρος” κατὰ μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσωδίαν, ὡσπερ Ἰππίας ἔλυσεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι” καὶ “τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω”. τὰ δὲ διαιρέσει, οἶον Ἐμπεδοκλῆς “αἶψα δὲ θνήτ’ ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζωρά τε πρὶν κέκρητο”. τὰ δὲ ἀμφιβολία, “παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ”. τὸ γὰρ πλείω ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνόν φασι εἶναι, ὅθεν πεποιῆται “κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο”. καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται 30 ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεῦειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ’ ἂν τοῦτό γε (καὶ) κατὰ μεταφοράν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῆ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημήνεια τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἶον τῷ “τῆ ρ’ ἔσχετο χάλ-

por metáfora é dito « *única* imune »<sup>62</sup>, pois o mais conhecido é único.

[61a21] Pela prosódia – solução adotada por Hípias de Tasos – explicam-se estas passagens: « *concedemos-lhe obter glória* »<sup>63</sup> e « *parte do qual* apodrece com a chuva »<sup>64</sup>. Por divisão, outras, como estes versos de Empédocles: « depressa mortal nascia o que antes sabia ser imortal, e puro *antes* misturara-se »<sup>65</sup>. Outras ainda, por ambigüidade: « *passou-se mais* da noite »<sup>66</sup>, em que o termo « *mais* » é ambíguo. E outras, enfim, por hábito de linguagem: como se chama « *vinho* » à mistura deste com água, pôde-se também compor a expressão « *cnêmid* de neolavrado estanho »<sup>67</sup>; e como se chamam « *bronzistas* » aos que trabalham o ferro, pôde-se dizer que Ganimedes servia vinho a Zeus, embora os deuses não bebam vinho. Mas poder-se-ia explicar isso também por metáfora.

[61a31] É preciso também, sempre que um nome parece significar algo contraditório, investigar quantos sentidos ele poderia ter no que foi dito: por exemplo,

κεον ἔγχος” τὸ ταύτη κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἦ  
 35 ὡδί, ὡς μάλιστ’ ἄν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν καταντικρὺ ἦ  
 1461b ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προὔπολαμβάνουσί τι καὶ  
 αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ  
 τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἄν ὑπεναντίον ἦ τῇ αὐτῶν οἴησει. τοῦ-  
 το δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα  
 5 εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς  
 Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ’ ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆ-  
 νές φασι· παρ’ αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεῆα  
 καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ’ οὐκ Ἰκάριον· δι’ ἀμάρτημα δὲ τὸ  
 πρόβλημα φεικός ἐστιν. ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν  
 10 ποίησιν ἦ πρὸς τὸ βέλτιον ἦ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν.  
 πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἦ

em « essa reteve a hasta brônzea »<sup>68</sup>, o ter sido por ela impedida é possível de quantos modos: deste ou deste outro, como mormente se suporia? Tal procedimento é oposto àquele de que fala Gláucon, isto é, que alguns fazem uma pressuposição irracional e, tendo-a admitido<sup>69</sup>, formulam seus raciocínios, censurando o poeta como se houvesse dito o que eles pensam, caso isso contrarie sua própria opinião. Assim foi tratada a questão em torno de Icário. Pois supõe-se que ele fosse lacônio; logo seria absurdo que Telêmaco, tendo ido à Lacedemônia, não o houvesse encontrado. Por outro lado, talvez seja como os cefalênios dizem: com efeito, afirmam que Odisseu tomou uma esposa dentre eles, e que, portanto, o nome era Icádio, não Icário. É, pois, verossímil que o problema seja resultado de um erro.<sup>70</sup>

[61b9] Em suma, deve-se justificar o impossível com base na poesia, no melhor ou na opinião comum. Em relação à poesia, com efeito, é preferível o persuasivo

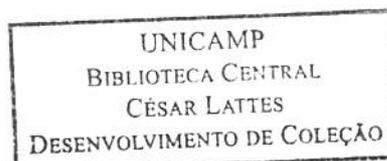
ἀπίθανον καὶ δυνατόν· \* \* τοιούτους εἶναι οἶον Ζεῦξις  
 ἔγραψεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.  
 πρὸς ἃ φασιν τᾶλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν  
 15 ἐστίν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. τὰ δ' ὑπεν-  
 αντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις  
 ἔλεγχαι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε  
 καὶ ἑαυτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὁ ἄν φρόνιμος ὑποθῆται.  
 ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν μὴ ἀνάγ-  
 20 κης οὔσης μηθὲν χρήσεται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ  
 Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστη (τῇ) τοῦ Μενελάου.  
 τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς

impossível ao não persuasivo, ainda que possível. E talvez fosse impossível<sup>71</sup> haver homens tais como Zêuxis os pintava, mas era melhor representá-los assim, pois o que é exemplar deve ser superior. Com base no que dizem, justifica-se o irracional – esta é uma das maneiras; a outra consiste em alegar que às vezes não é irracional, pois é verossímil que também ocorra algo contra a verossimilhança.

[61b15] Quanto aos enunciados contraditórios, cumpre examinar, segundo o método refutativo aplicado aos argumentos, se se trata do mesmo, se é relativo ao mesmo e se é do mesmo modo, de forma a confrontar o poeta<sup>72</sup> quer com suas próprias palavras, quer com a opinião de um homem sensato.

[61b19] Correta, por sua vez, será a censura em razão tanto da irracionalidade quanto da perversidade, sempre que o poeta fizer uso desnecessário do irracional – como Eurípides no caso de Egeu – ou da perversidade – como a demonstrada por Menelau, no *Orestes*.

[61b22] Portanto, as censuras que se dirigem são de cinco espécies, pois ou se acusa



ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς  
 παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν  
 25 εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26 Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ,  
 διαπορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ ἥττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύ-  
 τη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἡ  
 ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων  
 30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι  
 αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ ἔλκοντες  
 τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλώσιν. ἡ μὲν οὖν τραγωδία  
 τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο  
 ὑποκριτὰς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος  
 35 τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν-

algo de impossível, ou de irracional, ou de pernicioso, ou de contraditório, ou de contrário à correção artística. As soluções devem ser procuradas com base nos casos enumerados, e são doze.

26 Qual das duas é melhor: a imitação épica ou a trágica? – é a questão que alguém poderia levantar. De fato, se a menos vulgar é melhor, e tal é sempre a que se dirige a melhores platéias, é por demais evidente que aquela que tudo imita é vulgar. Pois, julgando os espectadores incapazes de compreender sem exagero de sua parte, os intérpretes multiplicam seus movimentos, tal como os maus flautistas, que rodopiam quando é preciso imitar um disco, e arrastam o corifeu sempre que tocam a *Cila*.

[61b32] A tragédia, portanto, é tal como os atores antigos julgavam ser seus sucessores; pois Minisco chamava Calípides de macaco, por seu extremo exagero, e

1462a δάρου ἦν· ὡς δ' οὔτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὅλη τέχνη  
 πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικῆς  
 φασιν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγι-  
 κὴν πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτικὴ, χεῖρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.  
 5 πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτι-  
 κῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα,  
 ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασί-  
 θεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα,  
 εἴπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδῃ  
 10 ἐπετιμάτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναικῆς μιμου-  
 μένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς,  
 ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια  
 τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἐστὶ τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγ-

tal era também a opinião a respeito de Píndaro. Ora, a mesma relação que estes têm com aqueles, a arte trágica inteira tem com a epopéia. Dizem que esta se dirige a espectadores distintos, que dispensam totalmente os gestos, ao passo que a imitação trágica dirige-se a inferiores. Se esta é, portanto, vulgar, haveria, claro, de ser pior.

[62a5] Mas, em primeiro lugar, a acusação não diz respeito à arte do poeta, e, sim, à do intérprete, já que é possível exceder-se em trejeitos tanto ao recitar uma rapsódia – como fazia Sosístrato – quanto ao cantar – como Mnasíteo de Opunte. Além disso, nem toda movimentação deve ser rejeitada, se tampouco a dança deve sê-lo, mas apenas a dos maus atores – precisamente a censura de que era alvo Calípides e também, atualmente, outros, como se imitassem mulheres nada honestas. Ademais, a tragédia, mesmo sem movimento, cumpre sua finalidade, exatamente como a epopéia, pois suas características revelam-se pela leitura. Se, portanto, ela é superior por seus demais elementos, não há necessidade de que logo este lhe seja inerente.

καῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐπο-  
 15 ποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν  
 μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίσταν-  
 ται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώ-  
 σει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος  
 1462b τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἡδίων ἢ πολλῷ κεκρα-  
 μένων τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἶον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖη  
 τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς)· ἔτι ἦττον μία ἢ  
 μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν  
 5 μιμήσεως πλείους τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἓνα  
 μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μῦθον φαίνεσθαι, ἢ  
 ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἶον  
 ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένῃ, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς

[62a14] Em seguida, ela é superior porque possui exatamente tudo o que é da epopeia – podendo inclusive servir-se de seu metro – e, ainda, o que não é pouco, a música e os elementos visuais, que originam prazeres de máxima vividez – vividez essa que, além do mais, se produz tanto na leitura quanto na encenação. E, ainda, pelo fato de cumprir-se o fim da imitação numa menor extensão – pois o mais compacto agrada mais do que o diluído em muito tempo: digamos, por exemplo, que alguém pusesse o *Édipo* de Sófocles em tantos versos quantos tem a *Iliada*. Acrescente-se que menos uma é a imitação dos épicos – e há um sinal, pois de qualquer uma de suas imitações originam-se várias tragédias –, de modo que, se compuserem um enredo uno, ou ele parecerá truncado, caso seja apresentado concisamente, ou parecerá aguado, caso se atenha à extensão requerida pelo metro – falo, por exemplo, do caso em que a imitação se componha de várias ações, exatamente como a *Iliada* e a

ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια <ᾶ> καὶ καθ' ἑαυτὰ  
 10 ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐν-  
 δέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.  
 εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πάσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης  
 ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ  
 τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ  
 15 τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν  
 καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει,  
 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ  
 λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα. \* \* \*

*Odisséia* têm muitas partes desse tipo, cada qual, inclusive, dotada, por si mesma, de dimensão; se bem que estes poemas tenham a melhor estruturação que se podia dar-lhes e sejam imitação de uma ação o mais una possível.

[62b12] Se, portanto, a diferença se funda nesses aspectos, e também no efeito produzido pela arte – pois elas não devem produzir um prazer qualquer, mas aquele que foi especificado –, é manifesto que a tragédia seria superior, uma vez que, melhor que a epopéia, atinge tal fim.

[62b16] A respeito, então, da tragédia e da epopéia em si mesmas, e das suas espécies e partes, quantas são, em que se distinguem, e quais as causas de serem boas ou não, e também a respeito das objeções e soluções, fique tudo isso dito. ...<sup>73</sup>



## NOTAS À TRADUÇÃO

1. Há certo acordo, entre os comentadores, em distinguir ποιητική de ποίησις. Enquanto a primeira – tomada quer como adjetivo propriamente dito, ao qual se subentende o substantivo τέχνη, quer como adjetivo já substantivado – é entendida como arte, no sentido aristotélico da palavra, isto é, “uma habilidade ou atividade produtiva que combina meios racionais e inteligíveis para a consecução de fins predeterminados” (Halliwell, 1987: 70), em outras palavras, enquanto ποιητική seria o conjunto dos princípios teóricos, de aplicação universal (ἡ δὲ τέχνη τῶν καθόλου [sc. ἔστι γνῶσις], *Met.* 1.1.981a16), que dirigem a produção de obras poéticas, ποίησις, por sua vez, seria a aplicação concreta de tais princípios, a composição mesma de obras poéticas segundo os ditames da arte – “l’arte nel suo concreto realizzarsi” (Gallavotti, 1990: 119); “la activación, la puesta en obra, de la ποιητική” (Yebrá, 1974: 243). Pareceria, assim, que a tradução mais conveniente para o termo ποιητική fosse “arte poética” (Dupont-Roc & Lallot, 1980: 33; Gallavotti, 1990: 3; Hardy, 1932: 29) ou simplesmente “poética” (Lanza, 2004: 117; Yebrá, 1974: 126). Concordamos, porém, com Eudoro de Souza, quando diz que “a questão [sc. da tradução de ποιητική] é de somenos, quando se entenda que Aristóteles, no seu tempo, tinha de propor a equação ‘poesia = arte poética’” (1973: 476). Isto não quer dizer que Aristóteles afirmasse que as obras-primas de Homero e dos trágicos fossem mero resultado da técnica. Pelo contrário, ele não negava o papel do talento natural (φύσις) e tampouco do acaso (τύχη) na realização de uma obra poética, como se vê em *Poet.* 8.1451a24 e 14.1454a10-11. Mas, ao contrário de Platão, que atribuía o talento poético à inspiração divina (*Ion* 533d-536d), Aristóteles considerava que a poesia, ainda que não fosse inteiramente produto da técnica, era passível de análise racional, pela qual se poderia chegar a uma técnica. Não cremos, portanto, que a *Poética* tenha por objeto uma “arte poética”, mas a própria “poesia”, nos seus aspectos tanto teórico quanto concreto, entendida como arte, técnica.
  
2. Aristóteles designa o cerne da composição poética – trágica e épica ao menos, que são as duas espécies tratadas em extensão no texto da *Poética* que chegou até nós –, isto é, aquilo que ele considera seu “princípio e como que alma” (*Poet.* 6.1450a38), pelo termo μῦθος, sem dúvida porque das narrativas míticas procedia, na maioria das vezes, o material que, organizado pelos poetas segundo determinados critérios – critérios esses que Aristóteles considerava passíveis de análise racional e sistematização, justamente o que ele tentou fazer na *Poética* – constituía os poemas épicos e as tragédias. Na *Poética*, contudo, o termo μῦθος, com raras exceções, assume o significado bastante particular de σύνθεσις/σύστασις τῶν πραγμάτων “estruturação dos fatos” (*Poet.* 6.1450a4-5), isto é, a organização que o poeta, seguindo certos critérios e visando à produção de certos efeitos, imprime ao material – seja ele extraído das narrativas míticas, seja inventado pelo próprio poeta (cf. *Poet.* 9.1451b21-23). Julgamos, por isso, conveniente dar ao termo uma tradução que, por um lado, se adequasse à

definição que Aristóteles lhe dá e, por outro, o distinguísse da acepção mais corrente de “mito”. Optamos por “enredo”. Nos poucos casos em que o termo nos pareceu ser utilizado com o sentido de narrativa mítica, isto é, a narrativa tradicional de que um poeta poder-se-ia servir como base para a criação de sua obra, traduzimo-lo por “mito” – são eles *Poet.* 9.1451b24, 13.1453a18 e 14.1453b22.

3. O termo *συνήθεια* é, via de regra, traduzido simplesmente por “costume”, “hábito”. Nossa solução procurou dar conta da correspondência, apontada por vários comentadores, entre *συνήθεια* e *ἐμπειρία*. Yebra (1974: 245), por exemplo, afirma que “a *συνήθεια* equivale, na produção artística, à *ἐμπειρία* no conhecimento”. Na *Metafísica* (I 1.980b28-981a1) é dito que a experiência se constitui de um acúmulo de memórias acerca do mesmo objeto. No domínio da arte – Aristóteles, neste ponto da *Poética*, refere-se especificamente à pintura – talvez fosse possível dizer que a *συνήθεια* se constitui pelo acúmulo de exercícios de uma mesma prática. O pintor que imita *διὰ συνηθείας* é capaz de representar tais e tais coisas por tê-las pintado, com maior ou menor sucesso a cada vez, repetidas vezes, e não por conhecer, como o pintor que detém a *τέχνη*, os princípios gerais que regem a representação pictórica. Tratar-se-ia, portanto, aqui, de um “saber fazer” adquirido por prática repetida.
4. Alguns editores, recorrendo a manuscritos diferentes dos usados por Kassel para a fixação do texto, acomodam o verbo *μιμούνται*, no plural, a seu suposto sujeito *ἢ τῶν ὀρχηστῶν*, no singular (Dupont-Roc & Lallot: *μιμείται ἢ τῶν ὀρχηστῶν*; Gallavotti: *μιμούνται οἱ τῶν ὀρχηστ(ικ)ῶν*; Yebra: *μιμούνται οἱ τῶν ὀρχηστῶν*). Optamos por manter a supressão efetuada por Kassel (e compartilhada por Butcher e Hardy), uma vez que, no lugar do verbo, pode-se perfeitamente subentender, como fizemos, um particípio como *χρωμένη*, paralelo àquele da l. 23.
5. *Λόγος ψιλός* é a linguagem desprovida de seus ornatos (*ἡδύσματα*), ritmo e harmonia. Segundo Lucas (1968: 59) é “uma adequada expressão para prosa”. Talvez isso justifique a supressão, por parte de todos os editores, exceto Gallavotti (1990: 4), do termo *ἐποποιία*, uma vez que a poesia épica, se não inclui o canto, utiliza-se do verso, que é a conjunção de linguagem e ritmo.
6. Dupont-Roc & Lallot (1980: 156) alertam para o fato de que o complemento do verbo *μιμείσθαι* pode ter dois diferentes significados, de acordo com o contexto. Um deles é o de objeto que serve de modelo à imitação, isto é, o objeto do qual se extraem determinadas características que entrarão na composição do produto final da imitação, neste caso, a obra de arte. — Não é necessário que tal objeto seja, de fato, existente, “basta apenas que ele seja algo que possa ser imaginado e entendido como existente” (Halliwell, 1990: 316), o que abre enorme espaço à criação imaginativa e lança por terra a opinião de que a *μίμησις* se resume a mero processo de cópia. — O outro sentido possível do complemento de *μιμείσθαι* é justamente o de produto da imitação (*μίμημα*). A mesma ambigüidade parece-nos ser compartilhada pelo verbo “imitar” numa expressão como, por exemplo, “objeto imitado”, em que não se sabe, fora de contexto, se o

tal objeto serviu de modelo ou é o produto da imitação. Ao primeiro, Dupont-Roc & Lallot denominam “objeto-modelo”, ao segundo, “objeto-cópia”. Sendo assim, o particípio πράττοντας que aparece no início deste segundo capítulo da *Poética* como objeto direto de μιμοῦνται poderia significar tanto as “pessoas em ação” que servem de modelo ao imitador, quanto as que são criação sua, isto é, suas *personagens*, os indivíduos que agem *no interior da obra de arte*. “O grego, no período antigo, carecendo de um termo para designar isto que chamamos de *personagem*, satisfaz-se com o particípio do verbo *agir*, deixando ao contexto a tarefa de precisar a natureza do objeto da atividade mimética em suas diversas modalidades.” (Dupont-Roc & Lallot, *ibid.*). Este segundo significado de πράττων será fundamental para o restante de nossa tradução. Neste ponto específico da *Poética*, porém, concordamos com os dois estudiosos franceses em que ele esteja sendo tomado por Aristóteles provavelmente no sentido de objeto-modelo. — Ainda a respeito do significado de πράττειν, Lucas (1968: 62 s.) tem uma opinião que concorda em parte com a de Dupont-Roc & Lallot: Aristóteles usaria o verbo para significar, por um lado, as pessoas em ação que são o objeto da imitação (o “objeto-modelo” mencionado acima); e, por outro, as pessoas que atuam no palco, que são o *meio* da imitação, ou seja, não as personagens da obra de arte, mas os atores. A crer, portanto, na opinião desses comentadores, haveria três sentidos possíveis para um particípio como πράττων: (a) o indivíduo que serve de modelo à imitação; (b) a personagem da obra de arte; (c) o ator que representa essa personagem no palco. Em determinados pontos de nossa tradução, adotamos um ou outro desses sentidos.

7. Várias conjecturas se fizeram a respeito da palavra – ou fragmento de palavra – †γᾶς†. Para citar apenas uma – aceita por Eudoro de Souza –, Castelvetro (cf. Lucas, 1968: 65) propôs tratar-se de parte do nome de Ἄργᾶς, que teria sido um mau poeta contemporâneo de Aristóteles. Os editores que consultamos, no entanto, optam por soluções mais simples: ou conservar o texto em sua forma corrupta, marcando-o entre óbelos (Butcher, Dupont-Roc & Lallot); ou corrigi-lo para γάρ (Hardy, Yebra); ou simplesmente suprimi-lo (Gallavotti). Parece-nos que a correção por γάρ praticamente nada altera no sentido do trecho, e podemos passar sem ela. Quanto às tentativas de restabelecimento do texto, sentimo-nos sem elementos suficientes para justificar a escolha de qualquer uma delas em detrimento das demais. Optamos, assim, por deixar a palavra sem tradução, indicando tal lacuna em nosso texto.
8. Embora Kassel ponha a expressão τοὺς μιμουμένους entre óbelos, os editores que consultamos têm-na aceitado em seus textos sem qualquer espécie de sinalização ou emenda. A única exceção é Butcher (1951: 12), que a suprime colocando-a entre colchetes. Aparentemente o problema tem sido mais a interpretação do texto do que sua fixação. Explicitaremos aqui, resumidamente, apenas a nossa. Todo o período que se estende da l. 20 (καὶ γὰρ...) até à l. 24 (... μιμουμένους†.) depende claramente do verbo ἔστιν, ao qual se subordina o infinitivo μιμεῖσθαι. Este, por sua vez, tem como objeto τὰ αὐτὰ (l. 20) – “com os mesmos meios podem-se imitar *os mesmos objetos*” –, e dois sujeitos: um singular, ἀπαγγέλλοντα; outro plural, πάντα... †τοὺς μιμουμένους†, que indicam os dois *modos* – precisamente o assunto do capítulo 3 – principais da

imitação poética: narrativo e dramático. Entendemos, assim, o particípio μιμουμένους como ativo – ao contrário de Yebra (1974: 133 e 251), por exemplo, que o considera passivo –, significando “imitadores”, neste caso, não poetas, mas atores – Lucas (1968: 62) assinala a ambivalência do particípio: “the same word [sc. μιμούμενοι] can be used for the performers impersonating characters, as the dancers at 47a28 or the actors at 62a10” –, o que fica claro, pensamos, pelo aposto que o desenvolve: ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας “que interpretem... as personagens em ação” (para a interpretação destes participios, cf. n. 9).

9. As interpretações oferecidas para as expressões πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας (l. 23) e πράττοντας... καὶ δρῶντας (ll. 27 s.) são praticamente tantas quantos são seus tradutores. Entendemos, em ambas, o particípio πράττων como *personagem* (cf. n. 6) e os verbos ἐνεργεῖν e δρᾶν como sinônimos, com o sentido de “interpretar, atuar (no palco, na cena)”, ou seja, o *modo* como aquelas personagens são imitadas, que é propriamente o assunto do capítulo 3 da *Poética*. Aristóteles estar-se-ia referindo, então, por meio daquelas expressões, tanto ao objeto(-cópia) quanto ao modo da imitação. “A expressão πράττοντες καὶ ἐνεργοῦντες, como mais adiante πράττοντας [...] καὶ δρῶντας (ll. 27 s.), recobre, portanto, mais que a personagem, a personagem ‘em busca de ator’” (Dupont-Roc & Lallot, 1980: 161). O verbo ἐνεργεῖν aparece esta única vez em toda a *Poética*; traduzimo-lo por “interpretar”. Δρᾶν ocorre mais vezes e, quando entendemos que ele faz referência ao *modo dramático* de imitação, traduzimo-lo por “atuar”.
10. Perdeu-se, em nossa tradução, a relação, clara no original grego, entre “drama” (δρᾶμα, lit. “ato”) e “por atuação” (δρῶντας, lit. “atuantes”).
11. A expressão “celebrar *kômoi*” traduz, neste ponto, o verbo grego κωμάζειν. Um *kômos*, segundo Liddell & Scott (1889: 460), é um festival aldeão, cujos participantes “desfilavam pelas ruas coroados, portando archotes, cantando, dançando e trocando gracejos”.
12. A expressão “desferir injúrias” traduz o verbo ἰαμβίζειν, do qual, segundo Aristóteles, proviria a denominação do metro iâmbico, ἰαμβεῖον. Yebra (1974: 138) recorre ao neologismo “yambizar” – que ele explica, em nota, significar “dirigirse burlas” – para conservar, na tradução, a suposta relação etimológica.
13. Tentamos, na medida do possível, conservar ou apresentar um equivalente desta metáfora aristotélica, de origem, digamos, culinária. A maioria dos tradutores verte o particípio ἡδυσμένος por “ornamentado”, “adornado”. De acordo com Lucas (1968: 97), no entanto, “ἡδυσμα é algo adicionado à comida para conferir-lhe um sabor agradável”, e embora o termo se origine do adjetivo ἡδύς “doce”, ele explica que “um ἡδυσμα não era normalmente doce, ainda que o açúcar pudesse ser considerado um deles”.
14. Tem-se traduzido o termo εἶδος, neste passo, por “parte” – sem dúvida, devido a sua relação com o termo μέρος, que o precede (ll. 8 e 11) – ou por “elemento”.

Seguimos a interpretação de Dupont-Roc & Lallot (1980: 200 s.) – inclusive, mesmo, adotando sua solução tradutória – porque, dentre as poucas que se ofereciam, nos comentários consultados, a este ponto do texto, pareceu-nos de longe a melhor. Traduzimos, assim, εἶδος por “elemento específico”. Nos capítulos 18 (1455b32) e 24 (1459b8) da *Poética*, Aristóteles enumera as espécies (εἶδη) de tragédia e de epopéia, respectivamente, estabelecendo, na primeira das duas passagens, uma relação explícita entre o número de espécies de um determinado gênero poético – no caso, a tragédia – e o número de partes que o constituem – apenas mencionemos que, com relação a este texto em particular, a aritmética aristotélica tem dado grande trabalho aos intérpretes da *Poética*, pois, no capítulo 6 (1450a8), é dito que “toda tragédia comporta seis partes”, ao passo que, no capítulo 18 (1455b32 s.), lemos que “existem quatro espécies de tragédia, pois tantas se disse serem também suas partes”; discrepância cuja explicação mereceu substancial nota de Dupont-Roc & Lallot (1980: 292-8). Pois bem, partindo dessa equivalência entre partes constitutivas e espécies, os estudiosos franceses acreditam detectar, neste passo em questão, um uso peculiar – “técnico”, como eles o chamam – de εἶδος: não se trataria de “parte”, entendida como elemento constitutivo (μέρος), mas, sim, como elemento específico, isto é, especificativo: aquele cuja predominância levaria a obra – tragédia ou epopéia – a ser classificada como pertencente a tal ou tal espécie; assim, por exemplo, uma tragédia em que houvesse domínio do elemento específico caráter (ἦθος) – que é uma das seis partes (μέρη) da tragédia – seria classificada como uma tragédia *de caracteres* (ἠθικῆ).

15. Duas passagens, neste período, têm requerido particular atenção dos editores e comentadores: †οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν† (l. 12) e †ὄψις ἔχει πᾶν† (l. 13). A respeito da primeira delas, Lucas (1968: 101), por exemplo, pergunta: “after saying that every tragedy *must* have all six parts, why add that ‘not a few’ poets use them all?”. Certos editores (Butcher, Hardy e Yebra) procuraram sanar essa dificuldade suprimindo a expressão e adicionando, em seu lugar, <πάντες>. Dos que mantiveram o texto transmitido, Gallavotti (1990: 140 s.) justifica-a sugerindo que αὐτῶν não se refere, como geralmente se tem pensado, a ‘poetas’, mas a ‘todos aqueles que concorrem para a representação’: “Mentre per la recitazione dell’epica basta il poeta o il rapsodo, per la rappresentazione teatrale occorrono gli attori e i coreuti e i musicisti, oltre al poeta, e il corego per la scenografia e i costumi.” Haveria, assim, muitos, ou melhor, “não poucos” ofícios, por assim dizer, além do de poeta, que, numa representação teatral, empregariam as formas ou partes (εἶδη) da tragédia. Parece-nos, contudo, um pouco forçado dizer que, por exemplo, os músicos *empregam* (κέρηνηται) a melopéia, o corego *emprega* a cenografia. Talvez fosse mais correto dizer que é, de fato, o poeta quem, na composição de uma tragédia, emprega todos esses elementos, e que os demais ofícios são *empregados, usados* na sua execução, quando se trata de efetivamente montar o espetáculo. Dupont-Roc & Lallot (1980: 201), por sua vez, interpretando αὐτῶν como ‘poetas’, aventam a hipótese de que seriam muitos, porém não todos, os poetas a se servirem das partes da tragédia *como elementos específicos*, explicação que se harmoniza perfeitamente com o sentido que eles atribuem, neste ponto, ao termo εἶδος (cf. n. 14): “On peut imaginer ici que toutes les tragédies ne sont pas franchement ‘spécifiées’ et que, donc, certains

poètes n'ont pas privilégié une partie au dépens des autres pour en faire un élément spécifique.” — Quanto ao segundo trecho em questão – †ὄψις ἔχει πᾶν† –, ele é corrigido, pelos mesmos editores que fazem alterações ao primeiro, para ὄψεις ἔχει πᾶν. De forma que πᾶν [sc. δράμα] desempenhe a função de sujeito do verbo ἔχει, e ὄψεις seja parte do objeto, juntamente com o que segue. Tem-se, então: “in fact, every play contains Spectacular elements as well as Character, Plot, Diction, Song, and Thought” (Butcher, 1951: 25). Diante dessa correção, porém, Lucas (1968: 101) questiona: “but why is this μέρος [sc. ὄψεις] alone in the plural?”. Dupont-Roc & Lallot (1980: 202) mais uma vez mantêm-se fiéis ao texto transmitido, em que ὄψις ocupa a função de sujeito e πᾶν, a de objeto, desenvolvido por tudo o que segue: “pois o espetáculo abrange tudo: caráter, enredo, elocução, canto e pensamento por igual”. Se, por um lado, a versão corrigida parece, de certo modo, resultar numa explicação redundante – pois, após dizer que “toda tragédia comporta seis partes” e enumerá-las uma a uma, Aristóteles concluiria dizendo praticamente o mesmo, isto é, que “toda peça dramática contém espetáculo, caráter etc.” –; por outro lado, vemos o texto transmitido explicar a existência das demais partes – inclusive do enredo, “o princípio e como que a alma da tragédia” (1450a38-39) – pelo espetáculo, “o mais estranho à arte” (1450b17). Dupont-Roc & Lallot explicam tal fato como sendo uma concessão de Aristóteles à empiria, e não uma conclusão estritamente lógica: “la mise en vedette du spectacle, la partie notoirement la plus extérieure, comme englobant les autres apparaît plutôt comme une constatation *de fait* – quand il y a spectacle, il y a aussi les cinq autres parties – que comme une preuve logique” (1980: 202).

16. As palavras †τῶν μὲν λόγων† causaram certa estranheza em alguns intérpretes da *Poética*, a ponto de, segundo Dupont-Roc & Lallot (1980: 208 s.), ter-se cogitado tratar-se de uma glosa marginal inserida tardiamente no texto. Das edições que consultamos, duas adotam emendas à passagem: em Hardy, 1932: 39, lê-se τῶν ἐν λόγῳ – retificação proposta por Bywater –, e em Butcher, 1951: 28, τῶν λεγομένων – proposta por Gomperz. Entretanto, Dupont-Roc & Lallot (*ibid.*), Gallavotti (1990: 142 s.) e Yebra (1974: 268) são unânimes não só em aceitar o texto transmitido, como em defender-lhe a correção com argumento praticamente idêntico. Segundo eles, a evidente correlação entre τῶν μὲν λόγων e τῶν δὲ λοιπῶν (l. 15) indicaria que Aristóteles propõe uma divisão dos seis elementos ou partes da tragédia em dois grupos: o daqueles que se dão por meio da linguagem, a saber, os quatro enumerados em primeiro lugar: enredo, caráter, pensamento e elocução; e o daqueles que se dão por outros meios, isto é, os dois restantes: melopéia e espetáculo.
17. Ἐρμηνεύς é o intérprete de línguas estrangeiras e, também, de enigmas. A operação que ele executa, portanto, a ἐρμηνεία, é a manifestação, a revelação de um sentido que estava oculto, e, dessa noção, o termo teria passado a significar, segundo Lucas (1968: 109), “comunicação”. Dupont-Roc & Lallot, desenvolvendo mais o conceito, definem ἐρμηνεία como “la mise au jour d’un sens dans une forme, l’essentiel étant l’invention de la forme... propre à véhiculer le sens” (1980: 209). Quanto ao que seja, na tragédia, esse sentido, esse conteúdo a ser manifestado, Yebra está de acordo com os comentadores franceses: “Lo

expresado en primer lugar... es la fábula, y, junto con ella, el pensamiento; indirectamente, también el carácter” (1974: 268). E quanto à forma ou ao meio pelo qual exprimir tais conteúdos, Aristóteles mesmo o diz: διὰ τῆς ὀνομασίας (l. 14) – termo este que tem sido entendido, por uns, como simples equivalente de ὀνόματα (Lucas, *ibid.*), por outros, como uma certa operação de escolha das palavras (Halliwell, 1987: 38).

18. Concordes com o nosso propósito de preservar a comparação aristotélica entre os ornamentos da linguagem e os condimentos culinários (cf. n. 13), vertemos ἡδυσμα por “ingrediente” e o adjetivo μέγιστον por “o mais saboroso”.
19. Dupont-Roc & Lallot (1980: 214 s.) estranham, a princípio, o fato de que, dos fatores que determinam a extensão da obra trágica, Aristóteles considere a percepção dos espectadores (αἴσθησις) como extrínseca à arte, uma vez que, pouco antes, um estreito vínculo entre percepção e dimensão acabara de ser estabelecido. Ao prescrever os critérios determinantes dos limites mínimo e máximo de extensão da obra poética, Aristóteles, comparando-a a um ser vivo, dizia que ela nem deveria ser tão pequena que sua *observação* (θεωρία) se tornasse confusa num tempo quase *imperceptível* (ἀναίσθητος), nem tão grande que a *observação* não pudesse abarcar de uma só vez sua unidade e inteireza. Mas, como o animal deve ser εὐσύνοπτος, “bem visível no seu todo”, a obra de arte de ser εὐμνημόνευτος, “bem apreensível pela memória” (*Poet.* 7.1450b37-51a6). Dessa forma, concluem os estudiosos franceses, “les exigences liées à la perception sont-elles bien constitutives de la norme qui détermine l’étendue de la tragédie” (*ibid.*). A solução encontrada por ambos para tal impasse é postular dois modos diversos de considerar a percepção neste capítulo. Num caso, tratar-se-ia da capacidade perceptiva do “espectador ideal”, pela qual o poeta, sem violar as regras de sua arte, poder-se-ia pautar para estabelecer a dimensão adequada de sua obra; no outro, da capacidade de percepção limitada e medíocre de platéias reais. “Pour Aristote, la finalité de l’art n’est jamais de plaire au public, toujours médiocre, en le flattant, mais de correspondre aux capacités du meilleur spectateur” (Dupont-Roc & Lallot, *ibid.*). É deste ponto de vista que Aristóteles pode afirmar que o poeta não deve fixar a extensão de sua obra tomando por base a percepção do público. — Yebra, por sua vez, dando um significado mais estreito para αἴσθησις (l. 7), a saber, “capacidade de atenção” – interpretação partilhada por Halliwell, que a traduz por “the spectator’s *concentration*” (1987: 39); e por Bywater, que “suggests that αἴσθησιν refers to the power of an audience to watch without loss of *concentration* (Lucas, 1968: 114) [grifos nossos] –, dissocia-a totalmente daqueles critérios pelos quais Aristóteles regulava os limites de extensão da tragédia (*Poet.* 7.1450b37-51a6) e que, aparentemente negados logo em seguida, causaram a perplexidade de Dupont-Roc & Lallot. “Esta capacidad de atención gastada por la representación de otras obras no debe confundirse con la posibilidad de retener en la memoria el conjunto de la fábula” (Yebra, 1974: 270).
20. O trecho ἴσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτὲ φασιν†, sinalizado por Kassel, é aceito, sem emendas, por todos os editores consultados, e não há divergência entre os tradutores quanto a seu sentido – o mesmo que lhe damos em nossa tradução. Ao

que parece, foi entendido por alguns como alusão ao uso da clepsidra para medir a duração dos discursos nos tribunais. Souza (1973: 487) diz: “Que os discursos dos oradores eram cronometrados pela clepsidra, sabemos-lo por informação do próprio Aristóteles (*Const. de Atenas*, 67).” Lucas (1968: 114) também acena para uma comparação entre a prática teatral e a forense. Yebra (1974: 270), porém, argumenta que os advérbios *ποτέ* e *ἄλλοτε*, sendo temporais, e não locais, não permitem tal alusão, mas referem-se tão somente “al uso de la clepsidra en algún concurso celebrado en tiempos pasados”. Acrescenta que, embora não historicamente registrado, tal uso não teria sido impossível.

21. Em geral tem-se traduzido *φιλία* por “amizade” ou “amor”. Esse significado puro e primeiramente afetivo do termo, porém, foi negado por Else (*apud* Yebra, 1974: 279), que o definiu como “the objective state of being φίλοι... by virtue of blood ties”. De fato, os exemplos de φίλοι apresentados por Aristóteles no capítulo 14 (1453b19-22) – irmãos, pai, mãe, filho – levam a crer que *φιλία* equivalha a consangüinidade. Na opinião de Yebra, contudo, não se pode tirar tal conclusão a partir desses exemplos; ao invés, Aristóteles os teria escolhido justamente por ser no interior dos laços de sangue que se desenvolvem as mais fortes ligações afetivas. O termo designaria, sim, um sentimento, possível de existir, portanto, não só entre membros de uma mesma família. Seu argumento para sustentar essa posição é o de que “la consanguinidad no puede desaparecer, pero el amor o amistad (*φιλία*) de los consanguíneos puede convertirse en odio (*ἔχθρα*), produciéndose entonces la situación trágica” (Yebra, 1974: 280). Parece-nos que esse argumento é bem passível de refutação. No capítulo 14 (1453b17-22), Aristóteles deixa claro que a situação verdadeiramente trágica – a que desperta compaixão e que, por isso, deve ser procurada ao se compor uma tragédia – é a que ocorre *ἐν ταῖς φιλίαις*, isto é, entre φίλοι. Ora, Édipo, por exemplo, não conhecia Laio, logo não nutria por ele sentimento algum de amizade – nem tampouco podia passar da amizade ao ódio, como sugere Yebra –, entretanto, ambos eram efetivamente φίλοι, condição para que a morte de um pelo outro possa ser considerada um evento trágico, quer dizer, terrível e compadecedor. Ademais, se *φιλία* fosse, de fato, o sentimento de amizade, uma vez que, seguindo o argumento de Yebra, os consangüíneos passassem da amizade para o ódio, deixariam obviamente de ser φίλοι – já que o sentimento haveria desaparecido – e passariam a ser *ἔχθροι*, mas, como diz Aristóteles (1453b17-18), o sofrimento que um *ἔχθρος* inflige a outro não desperta compaixão, não é uma “situación trágica”, como pretende Yebra. Se o é, isso não se deve aos laços subjetivos de afetividade, mas ao vínculo objetivo de parentesco. Dupont-Roc & Lallot, sem aceitar a definição de *φιλία* como sentimento, tampouco restringem a noção à idéia de consangüinidade. “[L]e mot désigne non un lien affectif d’amitié, mais une relation objective, reconnue socialement, qui fait des individus concernés des *alliés* (par le sang, le mariage, l’hospitalité, etc.) entre lesquels toute violence constitue un *scandale* propre à faire trembler” (1980: 254). A noção de *φιλία* abrangeria, então, um espectro vasto de relações primordialmente sociais, e só secundária, mas não necessariamente, afetivas. Tal concepção encontra respaldo em Benveniste. Segundo ele, o conceito de φίλος está estreitamente ligado e de certa forma depende da noção de αἰδώς. Esta palavra é traduzida como “modéstia, pudor, vergonha”; seu primeiro sentido, porém, aponta

não para uma atitude de foro pessoal, individual, mas para uma norma de comportamento socialmente imposta, pertencente, portanto, mais à categoria do dever que à do sentimento: é, antes de tudo, o senso de consciência coletiva, o respeito devido às pessoas da coletividade, que exige certos tipos de conduta e interdita outros, em suma, o decoro que rege as relações interpessoais no âmbito de um dado grupo. “Parentes, aliados, domésticos, amigos, todos os que estão unidos por deveres recíprocos de αἰδώς são chamados de φίλοι” (1995: 336). A relação de φιλία pode mesmo vigorar entre inimigos, ainda que potenciais: é o caso do ξένος. Benveniste lembra (1995: 355) que, para os povos indo-europeus, o estrangeiro é sempre um inimigo, que só pode ser favoravelmente acolhido no seio de uma comunidade alheia após o estabelecimento de pactos mútuos de hospitalidade e prestação de favores – “o inimigo, o mesmo que é combatido, pode se tornar temporariamente um φίλος, por meio de uma convenção concluída segundo os rituais e com os compromissos consagrados”. O sentido de “amizade” ou “amor” presente em φιλία teria, portanto, se originado tão-somente em consequência da ausência de hostilidade entre, de um lado, indivíduos que se reconhecem como pertencentes a um mesmo grupo e, de outro, inimigos que se acham unidos pela força de pactos. “Sob o abrigo das convenções solenes e com a proteção das reciprocidades, podem nascer relações humanas, e então os nomes dos acordos ou dos estatutos jurídicos passam a denotar sentimentos.” (*ibid.*)

22. Por tratar-se de trecho considerado corrompido, cuja manutenção, tal qual se encontra no texto de Kassel, parece-nos violar a sintaxe e impedir a tradução – sinal disso é que todos os editores consultados fazem-lhe alterações, seja por meio de adições, correções ou deslocamentos –, optamos pela lição de Dupont-Roc & Lallot (1980: 70), também apontada por Lucas (1968: 132) – ἔστιν, ὡς περ εἴρηται, συμβαίνειν –, que nos pareceu boa tanto por introduzir modificação mínima no texto quanto por dar-lhe um sentido que se nos afigura correto.
23. Traduzimos φιλόανθρωπον, como Eudoro de Souza e grande parte dos demais tradutores (Bywater, Dupont-Roc & Lallot, Gallavotti, Hardy), por “sentimento humano” ou “sentimento de humanidade”. Segundo Lucas (1968: 142), a palavra recobriria noções como amabilidade, benevolência, indulgência, e teria seu correspondente latino no adjetivo *humanus*. Compreendendo tais conotações, Lucas se pergunta se a noção de φιλοανθρωπία poderia, por outro lado, incluir a satisfação com o sofrimento, ainda que merecido, como é o caso, em 1453a1-2, do homem iníquo que passa da boa para a má fortuna. A isso talvez se possa responder com a definição que Dupont-Roc & Lallot (1980: 242) propõe para o termo: φιλοανθρωπία seria o sentimento de que as coisas estão “em ordem”, experimentado diante do cumprimento da justiça – e por justiça, aqui, entenda-se justa retribuição. Essa noção de “justa retribuição” abre, sem dúvida, espaço a uma gama de sentimentos e emoções, nem todos sempre perfeitamente positivos, por assim dizer. É desse modo que φιλόανθρωπον é desejar a felicidade, desde que do homem bom, e é igualmente desejar a desgraça, desde que do mau.
24. De acordo com Lucas (1968: 299 ss.), Aristóteles daria significados distintos aos dois substantivos derivados do verbo ἀμαρτάνειν. Enquanto ἀμάρτημα designaria um caso particular e objetivo de ação equivocada, de erro, ἀμαρτία

significaria um estado subjetivo de erro, isto é, uma opinião ou crença errônea passível de levar a cometer um erro efetivo, um *ἀμάρτημα*. O exemplo por ele fornecido (p. 300) é claramente o caso de Édipo: o do homem que é presa de um engano (*ἀμαρτία*) acerca da identidade de seus pais, engano que o leva a cometer um erro (*ἀμάρτημα*), assim que ele toma qualquer ação efetiva com relação a eles. Além disso, o conceito de *ἀμαρτία* repousaria sobre dois elementos fundamentais: a ignorância e a ausência de má intenção – com efeito, Aristóteles diz claramente que é devido a uma *ἀμαρτία*, e não ao vício (*κακία*) ou à perversidade (*μοχθηρία*), que a personagem trágica deve cair em infortúnio. Poderia parecer, então, que o termo “erro” se devesse reservar à tradução de *ἀμάρτημα*, e que se propusesse outro para a versão de *ἀμαρτία* – Halliwell (1987: 44), por exemplo, traduz por “fallibility”; Bywater (1909: 687), por “error”, mas “of judgment”. Cremos, no entanto, que “erro” é uma tradução bastante aceitável para *ἀμαρτία*, ao menos no âmbito da *Poética*. Pois, se o ponto fulcral da tragédia é a mudança da boa para a má fortuna devida a um *erro*, parece óbvio que tal mudança não se pode efetuar caso a personagem não venha a agir de fato, isto é, não passe da *ἀμαρτία* ao *ἀμάρτημα*. Uma falsa opinião que nunca resultasse num ato condenável seria inócua – como se Édipo, apesar de ignorar que Laio e Jocasta eram seus verdadeiros pais, jamais matasse aquele nem se casasse com esta. Assim, talvez a distinção assinalada por Lucas não se aplique com toda eficácia neste caso e, por *ἀμαρτία*, Aristóteles queira significar ambas as coisas. “Erro” nos parece capaz de recobrir tanto o aspecto subjetivo quanto o objetivo da palavra grega.

25. Yebra considera o trecho ἡ παράδειγμα σκληρότητος οἶον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηρος† “uno de los pasajes más inseguros de la *Poética*” (1974: 298). Em primeiro lugar, sabemos por Souza (1973: 494) que a expressão παράδειγμα σκληρότητος foi vista como interpolada por Butcher, Bywater e Else – suspeita compartilhada por Lucas (1968: 166) e, aparentemente, por Hardy (1932: 51), que cerca-a com colchetes em sua edição. Em seguida, dos editores consultados, Kassel é o único que aceita a lição do *Riccardianus*, que traz ἀγαθόν; todos os demais optam pela forma Ἀγάθων, presente no *Parisinus* – Dupont-Roc & Lallot (1980: 269) argumentam que admitir ἀγαθόν levaria a concluir pela “transmutação” da dureza (σκληρότης) de Aquiles em bondade, e ironizam, “sans doute par l’alchimie du poète”; Yebra, por sua vez, questiona sobre como se deveria entender esse “bom”: em sentido moral? ou artístico? (1974: 298). Embora Kassel e seu ἀγαθόν estejam em minoria, mantivemo-nos fiéis a seu texto, cujo sentido – se o interpretamos corretamente – parece-nos estar em harmonia com o assunto em questão: pois Aristóteles está justamente prescrevendo ao poeta que, ao imitar homens dotados de algum traço negativo de caráter (e.g. irascíveis ou indolentes), preserve-os assim, mas lhes confira nobreza (1454b11-13). Ora, o exemplo dado parece conformar-se ao preceito: Aquiles é um sujeito duro, rude, inflexível; Homero manteve-o assim, mas fê-lo bom, isto é, nobre – pois é deste modo que, como sugere Yebra (*ibid.*), entendemos ἀγαθόν: como sinônimo de ἐπιεικής (l. 13). A única dificuldade que realmente encontramos nesta passagem diz respeito à posição da conjunção καὶ. Certamente esse foi um dos motivos que levaram tantos editores a optar por Ἀγάθων em vez de ἀγαθόν. Da forma como Kassel fixa o texto, só se pode interpretar καὶ

- “Ὅμηρος como “*também* Homero” e, a esse respeito, somos obrigados a fazer coro com Yebra: “Pero tampoco se ve entonces por qué se dice que *también* Homero lo presentó así. ¿Es que había que esperar que lo presentase de otro modo?” (*ibid.*). Para fugir a esse problema, alguns editores preferiram corrigir o texto: Lobel (*apud* Lucas, 1968: 166) escreve ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα σκληρότητος; Else, por sua vez, adiciona – sem apoio documental, segundo Yebra – o adjetivo ὁμοιον após a conjunção καί.
26. Notamos entre os tradutores uma discrepância quanto ao sentido exato de σκάφη: Butcher, Bywater, Hardy, Souza e Yebra julgam tratar-se de um cesto; Dupont-Roc & Lallot, Gallavotti, Halliwell e Lanza, de um barco – sentido que também lhe dá Lucas (1968: 167). Σκάφη, na verdade, significa “objeto côncavo”, e pode se referir tanto a uma coisa quanto a outra. A questão é irrelevante: barquinho ou cesto, trata-se do objeto onde Tiro pôs os filhos que havia concebido de Posêidon, Neleu e Pélias, deixando-os à deriva; mais tarde reconheceu-os por meio desse mesmo objeto (Lucas, *ibid.*).
27. Dupont-Roc & Lallot (1980: 272) e Lucas (1968: 168) chamam atenção para o emprego causativo do verbo ἀναγνωρίζειν neste ponto – e também em 1455b9 e 21 –: “fazer reconhecer, dar-se a conhecer”. Gallavotti é o único que prefere suprimir o “Orestes” da l. 31 e entender “Ifigênia” como sujeito do verbo.
28. Os editores que consultamos mantêm a lacuna entre ἡ αὐτῶν e λύσις. A única exceção é Gallavotti (1990: 62). Yebra, embora não a indique no texto grego, fá-lo na tradução. Da tragédia de Teodectes intitulada *Linceu* pouquíssimo se sabe (cf. Dupont-Roc & Lallot, 1980: 292; Yebra, 1974: 279). A criança capturada é Abante, filho de Linceu e Hipermnestra, aos quais possivelmente se refere o pronome αὐτῶν (Lucas, 1968: 184).
29. Neste ponto, o texto grego traz a seqüência ininteligível †οης†. Estas três pequenas letras têm dado muito trabalho a filólogos, editores e comentadores da *Poética*, em razão da importância do contexto em que estão inseridas. Pelo que pudemos averiguar, três principais conjecturas foram feitas a fim de solucionar o problema, cada uma delas com maior ou menor grau de aceitação. — Else (*apud* Souza, 1973: 496) propôs a hipótese de que o trecho τὸ δὲ τέταρτον, que precede imediatamente †οης†, fosse, na realidade, uma glosa inserida no texto por incompetência de um copista. Baseado provavelmente em 1451b33 ss., onde Aristóteles trata do enredo *episódico*, Else sugeriu que a lição original seria ἡ δὲ ἐπεισοδιώδης, cujas doze primeiras letras teriam sido substituídas pelas doze de τὸ δὲ τέταρτον, restando no texto as três últimas δης, e vindo por fim o delta a corromper-se em ômicron. Portanto, a quarta espécie de tragédia seria a *episódica*. Dos tradutores que consultamos, apenas Eudoro de Souza – que diz basear sua tradução no texto editado por Rostagni – adotou essa conjectura. — Uma segunda hipótese foi sugerida por Schrader (*apud* Lucas, 1968: 187), que, com base em 1453b9, onde Aristóteles se refere ao efeito *monstruoso* produzido por alguns poetas trágicos, propôs corrigir τέταρτον οης para τερατῶδες; conjectura acolhida por Hardy em seu texto. — Por fim, Bywater (*apud* Dupont-Roc & Lallot, 1980: 296), apoiando-se na paleografia, sugeriu que a forma οης

seria um erro de escrita devido a uma confusão, ὄψις sendo a forma original, pois ambas, escritas em caracteres unciais, têm um aspecto muito semelhante: OHC e OΨIC. Ademais, em *Poet.* 1458a5, onde Aristóteles faz uma citação de Empédocles – μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ –, a última palavra foi vítima do mesmo tipo de deformação: οης. Esta hipótese foi aceita por Dupont-Roc & Lallot e por Gallavotti. Cumpre, no entanto, dizer que, no caso dos dois estudiosos franceses, a conjectura de Bywater serviu apenas para corroborar uma solução a que eles próprios haviam chegado mediante longo raciocínio (1980: 292-298), o qual, por nos parecer bastante convincente, talvez seja proveitoso expor aqui, ao menos de modo sucinto. — No início do capítulo 24 da *Poética*, Aristóteles afirma a identidade entre as espécies da epopéia e da tragédia, fornecendo, em seguida, a lista – esta, sim, completa e sem corrupções – das quatro espécies de epopéia: ἀπλή, πεπλεγμένη, ἠθικὴ e παθητικὴ. Esta lista têm sido usada por alguns – é o caso, por exemplo, de Butcher (1951: 66) – para suprir a deficiência da lista do capítulo 18, com ἀπλή “simples” sendo considerada a quarta espécie de tragédia. Tal solução, no entanto, é descartada por Dupont-Roc e Lallot mediante três objeções: (a) o distanciamento, na lista do capítulo 18, entre “simples”, que apareceria então em quarto lugar, e “complexa”, que aparece em primeiro, quebra a natural e esperada dicotomia *simples-complexa*, presente no capítulo 24; (b) os exemplos dados por Aristóteles para a quarta espécie de tragédia não correspondem aos de uma tragédia “simples”; (c) é difícil explicar como ΑΠΛΗ poderia ter-se corrompido em OHC. O próximo passo seria, com base na afirmação aristotélica de que tantas são as espécies de tragédia quantas são suas partes (1455b32-33), buscar estabelecer tal correspondência. Acontece que o único par *espécie-parte* que pode ser estabelecido imediatamente e sem problemas é ἠθικὴ-ἦθος. Para as duas outras espécies claramente mencionadas no capítulo 18, πεπλεγμένη e παθητικὴ, é inútil procurar correspondência com alguma das restantes cinco partes da tragédia; mas é perfeitamente possível, notam os intérpretes franceses, associá-las com as partes *do enredo*: assim, a πεπλεγμένη corresponde a peripécia e o reconhecimento, a παθητικὴ, o padecimento. Isso faz com que uma única parte da tragédia, o enredo, dê origem a duas espécies. O passo final seria identificar, entre as quatro partes ainda não exploradas da tragédia – pensamento, elocução, melopéia e espetáculo –, qual delas teria maior probabilidade de corresponder a ἴσος. No capítulo 14 da *Poética* (1453b8-10), Aristóteles censura certos poetas trágicos que, mediante o *espetáculo*, produziam como efeito não o terrível, mas o *monstruoso*. Ora, esta passagem poderia levar a duas direções: ou à hipótese de Schrader, que corrige τέταρτον οης em τερατῶδες, ou à de Bywater. A improbabilidade paleográfica da conjectura de Schrader desfez a dúvida.

30. O termo ὑποκριτικὴ (*sc.* τέχνη) tem-se prestado a duas traduções: “arte de declamar” (Butcher, Bywater, Gallavotti, Halliwell) e “arte de interpretar, arte do ator” (Dupont-Roc & Lallot, Hardy, Souza, Yebra). Em todas as passagens da *Poética* nas quais o substantivo ὑποκριτής aparece – alguns exemplos são 1449a16, 1450b19, 1451b37, 1459b26 –, seu significado é “ator”. Pareceria razoável, assim, que se adotasse aquela segunda tradução para ὑποκριτικὴ. Neste ponto preciso do texto, porém, em que Aristóteles trata especificamente dos modos elocutórios, parece-nos mais adequada a primeira alternativa, pois mesmo

que ὑποκριτική seja a “arte do ator”, aqui ela está sendo considerada exclusivamente do ponto de vista da elocução, e não na sua totalidade, que incluiria, por exemplo, também a gesticulação.

31. Praticamente sem exceção, as traduções que consultamos vertem ἄφωνον por “mudo”. Uma vez que Aristóteles nomeia os elementos por adjetivos derivados de φωνή “voz”, estabelecendo uma espécie de gradação que parte do mais “fônico” (φωνήεν) ao menos “fônico”, isto é, o “afônico” (ἄφωνον), preferimos traduzir este último por “não-vocálico”, procurando corresponder, em nossa tradução, à escala gradativa presente no texto grego.
32. Duas principais interpretações foram dadas para o termo προσβολή. A primeira – hoje, ao que parece, completamente abandonada – foi proposta por Bywater, que o traduziu como “the addition of another letter” (1909: 692). Yebra (1974: 314) diz que tal interpretação é inaceitável, argumentando que, para Aristóteles, os elementos semivocálicos, como Σ e Ρ, têm προσβολή, mas não necessitam da adição de qualquer outra letra para terem som, pois o têm “por sí solas”. A objeção parece-nos correta, mas é preciso dizer que ela tira seus argumentos mais da definição de elemento não-vocálico do que da de semivocálico. Com efeito, é ao definir o elemento não-vocálico que Aristóteles afirma que ele, “por si mesmo (καθ’ αὐτὸ), não tem som algum, mas, em junção com os que têm algum som, torna-se audível” (1456b29-30). É-se levado a crer, então, que os elementos vocálico e semivocálico têm som *por si mesmos*, isto é, sem necessidade de um outro, e que, portanto, προσβολή não pode significar adição de outro elemento. A este talvez pudéssemos acrescentar, de nossa parte, um outro argumento, muito mais fraco, é verdade, mas ainda digno de consideração: o fato de que, na definição de elemento não-vocálico, Aristóteles, ao dizer que ele se torna audível “em junção com os que têm algum som” (μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνήν), não utiliza o substantivo προσβολή nem o verbo que lhe corresponde, mas tão-só a preposição μετά. — A segunda interpretação, até onde sabemos, proposta por Hardy (1932: 59), baseia-se numa passagem do tratado aristotélico *Partes dos Animais* (Π 16, 660a5): τὰ μὲν γὰρ (sc. γράμματα) τῆς γλώττης εἰσὶ προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαὶ τῶν χειλῶν “pois algumas (letras) são aplicações da língua, outras, encontros dos lábios”. Assim, Hardy traduz προσβολή por “rapprochement de la langue ou des lèvres” (*ibid.*). É bem verdade que, nas *Partes dos Animais*, Aristóteles faz referência a dois tipos de movimento: προσβολή e συμβολή, e só este é próprio dos lábios. A esse respeito, no entanto, cremos ser admissível a opinião de Gallavotti (1990: 170) de que, na *Poética*, o termo προσβολή resume em si os dois movimentos mencionados nas *Partes dos Animais*: Aristóteles já os tendo citado em outra obra, bastaria a referência a apenas um deles para que se subentendesse o outro. Yebra, contudo, aferra-se a esse detalhe para desqualificar a tradução de Hardy: em sua opinião, é inadequado mencionar apenas língua e lábios, “tendría que mencionar todos los órganos que intervienen en la fonación, o no mencionar ninguno” (1974: 314) – talvez ele houvesse julgado mais aceitável, portanto, a tradução de Dupont-Roc & Lallot, “rapprochement des organes” (1980: 103), ou a de Gallavotti, “contatto di organi” (1990: 71). De qualquer modo, ele opta por traduzir προσβολή por “percusión”, seguindo a indicação de Heinsius (προσβολή = *ictus ac percussio*). Na

justificativa que apresenta para sua escolha, ele argumenta que provavelmente tenha sido isso o que Aristóteles quis dizer: os elementos vocálicos são sem percussão, porque o ar, ao ser expelido dos pulmões pela cavidade oral, não se choca – não percute – com obstáculo algum; ao passo que os elementos semivocálicos e não-vocálicos têm percussão, porque o ar se choca. Embora, em nosso julgamento, essa interpretação se afaste um pouco da *letra* do texto, uma vez que, enquanto a προσβολή, pelo que se infere da passagem das *Partes dos Animais*, é uma aproximação ou contato *entre órgãos*, a “percussão”, por sua vez, é o choque *do ar com os órgãos*, decidimos adotá-la por duas razões: (a) quer se trate de contato entre órgãos ou de choque do ar com eles, o que de fato importa é que, nos elementos com προσβολή, existe uma efetiva intervenção dos órgãos da cavidade oral – língua, lábios, dentes – na produção do som; (b) o termo “percussão” parece-nos, mais do que os termos “aproximação” ou “contato”, dispensar complementos como “da língua”, “dos lábios”, “de órgãos”, complementos esses que não aparecem no texto da *Poética*, embora sempre se possa argumentar que estejam *subentendidos*.

33. O primeiro exemplo de sílaba aduzido por Aristóteles, *IP*sem *A*, deixou perplexos alguns estudiosos, a ponto de se ter pensado numa corrupção do texto – é o caso de Kassel, que pôs entre adagas o trecho †συλλαβῆ καὶ†. Lucas (1968: 200) pensa que “it is hardly credible that Aristotle considered *IP* as a syllable”, invocando em seu apoio os escólios ao tratado de Dionísio Trácio (I. 344 Hilgard), segundo os quais Aristóteles teria definido a sílaba como a combinação de *vogal* e *muda*. Se se considera, porém, a definição de sílaba apresentada na própria *Poética* – “som desprovido de sentido, composto de um elemento não-vocálico e de *um que tenha som*” (1456b35-36) – vê-se que nada há de errado com o exemplo, uma vez que *P*, sendo um elemento semivocálico, é um dos que *têm som* e, portanto, pode perfeitamente se juntar a um não-vocálico, como *Γ*, para formar sílaba. Como dizem Dupont-Roc & Lallot (1980: 321), “[I]’exemple de *gr* ne contredit donc pas la définition de la syllabe; [i]l contredit en revanche la phonologie du grec”. Ademais, ao passo que Lucas invoca os escólios para refutar o texto aristotélico, Dupont-Roc & Lallot invocam o mesmo testemunho para corroborá-lo: “à la différence de ce qui se passe pour les autres semi-voyelles (*s*, *m*, etc.), ‘pour *r*, nous émettons une voix presque parfaite, en sorte que certains y ont même vu une voyelle’ (p. 42, 15 Hilgard)”.  
 34. *Men* (μέν) e *de* (δέ): partículas comuníssimas em grego e que em geral, mas não necessariamente, aparecem em correlação uma com a outra, indicando certa oposição, quer entre palavras numa mesma frase, quer entre orações num mesmo período, quer entre períodos completos. Seu sentido poderia ser expresso pelas locuções “por um lado”... “por outro”. *Êtoi* (ἤτοι): trata-se da conjunção disjuntiva *ê* (ἤ) “ou”, reforçada pela partícula enfática *toi* (τοι).  
 35. *Amphi* (ἀμφί): preposição que rege os casos acusativo, genitivo e dativo, cada um dos quais faz variar seu sentido. Basicamente, no entanto, significa “de ambos os lados”. *Peri* (περὶ): preposição cujo primeiro sentido é “ao redor de”. Rege os mesmos três casos que *amphi*, os quais igualmente fazem variar seu significado.

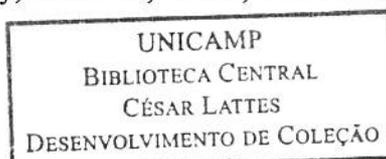
36. *Hermokaikóxanthos* é palavra tripla, composta pelos nomes de três rios da Ásia Menor: *Hermos*, *Kaikos* e *Xanthos*. A lacuna que lhe segue foi depreendida da versão árabe, e restituída por Diels com as palavras *ἐπευξάμενος Διί πατρί*, e por Wilamowitz com *εὐξάμενος Διί*. Ambas as expressões podem ser traduzidas como “tendo suplicado a Zeus (pai)”. Bywater, por outro lado, crê que, no lugar da lacuna, havia o exemplo de uma palavra quádrupla (Kassel, 1965: 33; Dupont-Roc & Lallot, 1980: 341).
37. Vários indícios levam a crer que, por *γλῶττα*, Aristóteles queira significar “palavra estrangeira”. Em primeiro lugar, a definição que ele apresenta para o termo: “aquele (*sc.* nome) de que se servem os outros” (1457b4). Depois, o exemplo: *σίγυνον* “lança”, uma palavra cípria (1457b6). Acrescente-se a isso que, no capítulo 22 (1458a22), é dito que *γλῶττα* é um nome *ξενικόν*, adjetivo que costumeiramente se traduz por “estrangeiro”. Vários tradutores optaram por essa interpretação – Dupont-Roc & Lallot (1980: 107): “emprunt”; Halliwell (1987: 55): “foreign term”; Souza (1973: 462): “estrangeiro”. Os próprios Dupont-Roc & Lallot, porém, admitem que *γλῶττα* pode significar não só uma palavra estrangeira, mas uma palavra obsoleta (1980: 344). Lucas (1968: 204) diz que *γλῶττα* “is current elsewhere or has been current at other times”. E Gallavotti (1990: 181) afirma que se trata de “un vocabolo che richiede spiegazione, perché è forestiero o inusitato e quindi oscuro”. Sendo assim, preferimos traduzir *γλῶττα* por “nome raro”, adjetivo que nos parece poder se aplicar tanto a palavras estrangeiras – que não fazem parte do vocabulário padrão e cotidiano de um certo lugar e, por isso, são raras – quanto a palavras obsoletas – cuja raridade consiste em terem deixado de ser usadas na fala diária.
38. *Sigunon* (*σίγυνον*): substantivo neutro, de origem cípria, que significa “lança”. Atesta-se também a variante *σιγύνης*, de gênero masculino.
39. *Od.* 1.185.
40. *Il.* 2.272.
41. Considera-se que ambas as passagens pertençam aos *Καθαρμοί* (*Purificações*) de Empédocles (cf. Lucas, 1968: 204; Yebra, 1974: 320).
42. *Poléos* (*πόληος*) é a forma homérica de *poleôs* (*πόλεως*), genitivo de *polis* “cidade”. Aristóteles considera a forma homérica alongada em relação à ática, pois o *e* breve (êpsilon) desta passa a *ê* longo (eta) naquela. *Pêlêiadeô* (*Πηληϊάδεω*), por sua vez, é a forma homérica de *Pêleidou* (*Πηλεΐδου*), genitivo de *Pêleidês* “Pelida” ou “filho de Peleu”. É alongada, se comparada à forma ática, por possuir mais vogais longas que esta, além das vogais *ia*, que, por formarem hiato, contam-se como duas sílabas. — Quanto às palavras abreviadas, os exemplos fornecidos por Aristóteles são todos casos de apócope: *kri* (*κρῖ*) está por *krihê* (*κριθή*) “cevada”; *dô* (*δῶ*), por *dôma* (*δῶμα*) “casa”; e *ops* (*ὄψ*), por *opsis* (*ὄψις*) “visão”. A citação em que esta última palavra ocorre é um verso de Empédocles (fr. 88): “una gera-se de ambos (*sc.* os olhos) visão”.

43. *Dexiteros* (δεξιτερός) é forma poética do adjetivo *dexios* (δεξιός) “destro”. Aristóteles considera-a alterada por ter-lhe sido acrescido, embora com acentuação diferente, o sufixo *-teros*, formador de comparativos de superioridade. Seu sentido, contudo, é idêntico ao de *dexios*. A citação é de *Il.* 5.393: “no seio destro”.
44. *Meli* (μέλι) “mel”; *kommi* (κόμμι) “goma”; *peperi* (πέπερι) “pimenta”. — Butcher, Gallavotti e Hardy não dão, em seus textos, qualquer indicação de lacuna após πέντε, mas, assim como Kassel, listam, no aparato crítico, os cinco exemplos de nomes terminados em *U (Υ)* presentes na versão árabe e em outros manuscritos. São eles: *pōu* (πῶυ) “grei”; *naru* (νᾶρυ) “mostarda”; *gonu* (γόνυ) “joelho”; *doru* (δόρυ) “lança”; e *astu* (ἄστυ) “cidade”. Yebra, por sua vez, incorpora-os ao próprio texto.
45. No segundo verso, há um trecho que Kassel dá como corrompido: †ἄν γεράμενος†. Quanto à forma, esta última palavra poderia ser o participípio de um suposto verbo γέραμαι, cuja raiz ligar-se-ia ao substantivo γέρας “honra, privilégio, prerrogativa”. Wartelle (1985: 36) dá a palavra como duvidosa, mas assinala-lhe o sentido de “honrado”, remetendo o leitor ao verbo γεραίρω “honrar, privilegiar, recompensar”. Diante de tamanha incerteza, a maioria dos editores preferiu corrigir o texto. Gallavotti (1990: 84), quase sempre solitário em suas escolhas, opta pela lição do *Riccardianus*: ἄν γ’ ἀράμενος, o que confere ao verso o seguinte sentido: “sem colher o seu heléboro”. Dupont-Roc & Lallot (1980: 114) mantêm a lição de Kassel, sem traduzir o verso, explicando em nota (p. 361) não compreender seu sentido. Por fim, Butcher (1951: 84), Hardy (1932: 64) e Yebra (1974: 210) adotam a lição ἄν γ’ ἐράμενος, que daria este sentido: “sem desejar o seu heléboro”. Sabendo-se que o heléboro é uma erva, a escolha de Gallavotti parece a mais razoável. Não obstante, optamos, em nossa tradução, pelo texto de Butcher, Hardy e Yebra, por introduzir menor alteração no texto de Kassel, em que baseamos nosso trabalho. — Aristóteles atribui ambos os versos a Euclides, o antigo, que os teria composto a fim de ridicularizar o uso de palavras alongadas por parte dos poetas épicos. Segundo os comentadores, além de possuírem um sentido extremamente prosaico, esses versos, para corresponder à estrutura do hexâmetro, teriam de sofrer vários alongamentos artificiais que os tornariam particularmente ridículos (cf. Dupont-Roc & Lallot, 1980: 361; Gallavotti, 1990: 188 s.; Lucas, 1968: 210).
46. “Comer”, em grego, ἐσθίειν. O outro verbo, que Aristóteles dá como exemplo de palavra rara usada por Eurípides, é θοινᾶν, que significa “banquetear-se, regalar-se”. Como nenhuma dessas traduções nos pareceu exatamente rara em português, emprestamos do latim o verbo *uorare*, cujo sentido, embora não seja o mesmo que o do verbo grego, quadra bem ao verso. Lucas (1968: 211), porém, observa que o verbo θοινᾶν, embora de sabor fortemente épico, não é uma palavra “particularly *recherché*”.
47. *Od.* 9.515. Lucas (1968: 211) adverte que o texto homérico tradicionalmente aceito traz ἄκικς “débil, fraco”, e não ἀεικής, embora esta seja considerada uma variante.

48. *Od.* 20.259.

49. *Il.* 17.265.

50. “Clamam”, em grego, βοόωσιν; “gritam”, em grego, κράζουσιν. O primeiro é a palavra rara, forma épica do mais prosaico βοᾶν “gritar”, enquanto o segundo indica originalmente vozes animais, como o coaxo das rãs ou o grasnido de pássaros. Dupont-Roc & Lallot (1980: 365) observam que a troca de um verbo pelo outro não desfaz a metáfora, mas o primeiro é considerado de longe mais poético, pois seu acúmulo de ós torna-o “casi onomatopéyico”, como diz Yebra (1974:322), e mais apto a evocar o som das ondas. Embora o verbo “clamar”, pelo qual o traduzimos, seja, em português, um pouco menos usual que “gritar”, é paupérrimo substituto para a forma grega. Haroldo de Campos, em sua tradução da *Iliada* (São Paulo: Arx, 2002, 2 vols.), verte-o por “(circun)troar”.
51. Os sintagmas *dōmatōn apo* (δωμάτων ἄπο) e *Akhilleōs peri* (Ἀχιλλέως περί) são, em grego, de uso quase exclusivamente poético – segundo Gudeman (*apud* Lucas, 1968: 211 s.), há ocorrências desse tipo de construção também em Platão – pois, neles, as preposições *apo* e *peri*, que normalmente precederiam os substantivos, estão-lhes pospostas. A anástrofe, no entanto, não altera o sentido, que é o mesmo de *apo dōmatōn* (ἀπὸ δωμάτων) “de casa”, no primeiro exemplo, e de *peri Akhilleōs* (περὶ Ἀχιλλέως) “a respeito de Aquiles”, no segundo. *Sethen* (σέθεν) é a forma poética do genitivo de σύ, pronome pessoal de 2ª p. sing. “tu”; seu equivalente ático, mais usual, é σοῦ. E em *egō de nin* (ἐγὼ δὲ νιν), a palavra rara é νιν, de origem dórica, que exerce a função de acusativo do pronome pessoal de 3ª p., singular e plural, masculino e feminino; corresponde, assim, a quatro formas áticas: αὐτόν, αὐτήν, αὐτούς e αὐτάς.
52. Kassel e Gallavotti excluem, em suas edições, o advérbio δίς (1459a36); Butcher, Dupont-Roc & Lallot, Hardy e Yebra adotam a lição οἷς. Seguimos estes últimos em nossa tradução, apenas por achar que o pronome relativo torna a expressão mais natural. Entretanto, quer se opte por uma quer por outra lição, o sentido do texto em praticamente nada se altera. Se nossa tradução seguisse o texto de Kassel, resultaria assim: “por exemplo, com o Catálogo das Naus e outros episódios intervalou o poema”.
53. Twining (*apud* Kassel, 1965: 41) propõe a adição de ταύτη após γὰρ καὶ, adotada por Butcher (1951: 92) e Hardy (1932: 68) em suas edições, e seguida por Souza (1973: 466) em sua tradução. Lucas (1968: 225) diz que a adição de Twining “makes the sense clearer”, e o próprio Kassel, embora não a adote, diz em seu aparato crítico que ela é “provavelmente correta” (fort. recte). Com a adição, o sentido seria: “pois também *neste ponto* (i.e. no emprego de nomes raros e metáforas) a imitação narrativa excede as demais”.
54. Kassel indica a passagem †ἄν δὲ θῆ καὶ φαίνεται εὐλογωτέρως ἐνδέχασθαι καὶ ἄτοπον† (1460a34-35) como sendo problemática. A maioria dos editores que consultamos, no entanto, aceita o texto sem corrigi-lo (cf. Dupont-Roc & Lallot, 1980: 126; Hardy, 1932: 70; Yebra, 1974: 224).



55. O verbo em questão é ἡδύνειν “tornar agradável”, mas também “temperar, condimentar” (cf. n. 13).
56. Respeitamos em nossa tradução a lacuna indicada na edição de Kassel. Julgamos oportuno, entretanto, enumerar as sugestões que alguns editores fizeram no sentido de preenchê-la. O próprio Kassel, em seu aparato crítico (1965: 43), apresenta a de Vahlen: <ὀρθῶς, ἤμαρτε δ’ ἐν τῷ μιμήσασθαι (siue ἀπεργάσασθαι) δι’>, que daria o seguinte sentido ao texto: “Pois, se o poeta escolheu corretamente o objeto a imitar, mas errou na imitação (ou na execução) por incapacidade”. Yebra (1974: 226), embora mantenha a lacuna no texto grego, adota em sua tradução a reconstituição de Vahlen. Dupont-Roc & Lallot conservam a lacuna tanto no texto grego quanto na tradução, mas referem a solução de Vahlen em nota, julgando-a “très plausible” (1980: 389). — Butcher (1951: 98), por sua vez, propõe as seguintes adições: εἰ μὲν γὰρ <τι> προείλετο μιμήσασθαι, <μὴ ὀρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι’>, que resultariam num texto como: “Pois, se o poeta escolheu imitar algo, mas o fez incorretamente por incapacidade”. Suas sugestões foram aceitas por Hardy (1932: 70). — Gallavotti (1990: 98 e 100), por fim, apresenta o seguinte texto: εἰ μὲν γὰρ προείλετό <τι> μιμήσασθαι ἀδυναμία, “se il poeta si propone di raffigurare un oggetto senza averne capacità”.
57. *Il.* 10.152-3.
58. *Il.* 1.50. Οὐρήας é a forma de acusativo plural de οὐρέύς, que, segundo Liddell & Scott (1889), é tanto a forma jônica de ὄρεύς “mulo”, quanto variante de οὐρος “guarda, vigia”. Adotamos a tradução de Eudoro de Souza, “macho”, que possui ambigüidade suficiente, se não para levar à confusão entre mulos e guardas, ao menos entre mulos e homens.
59. *Il.* 10.316. Julgamos que a tradução de εἶδος por “forma”, neste caso, poderia guardar algo da ambigüidade que Aristóteles assinala ao termo. De um lado, a palavra, em português, pode fazer referência à condição física do corpo em geral, como na moderna expressão “estar em forma”, que possui uma conotação mais propriamente de saúde e vigor que de beleza. Mas, de outro, é origem de uma palavra como “formosura”.
60. *Il.* 9.203. Liddell & Scott (1889) dão, como possível origem de ζωρός “puro”, o verbo ζῆν “viver”. Isso explica nossa tradução de ζωρότερον, embora seja um adjetivo, pelo verbo “avivar”. Ademais, parece-nos que nada impede de compreendê-lo – como no caso do adjetivo grego – por um lado, como significando “realçar, avivar o sabor do vinho (i.e. acrescentando mais dele à mistura)”, e por outro, “imprimir mais vivacidade, mais rapidez ao feitio da mistura”.
61. Ambas as citações foram retiradas da *Iliada*. Os comentadores, porém, advertem para o fato de que Aristóteles, neste ponto, talvez haja se confundido. Pois a primeira citação baseia-se nos dois primeiros versos do segundo canto: ἄλλοι

μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἰπποκορυσταί / εὐδὸν παννύχιοι. Entretanto, Aristóteles lhes dá como seqüência dois outros versos (11 e 13) que pertencem ao canto 10: ἦτοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειε, / αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπῆν ὀμαδόν. É provável, portanto, que ele haja confundido o início do canto 2 com o do canto 10, que diz: ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαιῶν / εὐδὸν παννύχιοι. De fato, tanto num canto como no outro, os versos têm começos idênticos. Além disso, enquanto o texto homérico tradicionalmente aceito inicia o verso 1 – seja do canto 2, seja do 10 – com ἄλλοι μὲν, o texto da *Poética* diz πάντες μὲν. Yebra (1974: 230) e Gallavotti (1990: 104) corrigem-no, fazendo-o corresponder ao texto homérico. Parece-nos importante, contudo, manter essa “falha” de Aristóteles, uma vez que, logo em seguida (l. 19), o mesmo πάντες será retomado e explicado como sendo uma metáfora.

62. *Il.* 18.489.

63. A citação, tal qual aparece na *Poética*, não encontra correspondente exato em Homero. Em *Il.* 21.297, porém, lê-se: δίδομεν δέ τοι εὐχος ἀρέσθαι “concedemos-te obter glória”.

64. Outra citação que não corresponde exatamente ao texto canônico de Homero. Em *Il.* 23.328, lê-se: τὸ μὲν οὐ καταπίθεται ὄμβρω “não apodrece com a chuva”.

65. Empédocles, fr. 35, vv. 14-15.

66. *Il.* 10.252.

67. *Il.* 21.592.

68. A citação se refere a *Il.* 20.272. O texto homérico que se estabeleceu tem, no entanto, μείλινον “fraxíneo” em lugar de χάλκεον “brônzeo”.

69. Aceitamos, para a tradução do verbo καταψηφίζειν, a interpretação de Lucas (1968: 247), que lhe dá o sentido de “admitir, aceitar” – tomando-o como antônimo de ἀποψηφίζειν “vetar” (cf. *Pol.* 1298b35-40) –, e não, como ocorre na maioria das traduções, o de “condenar”. Ele argumenta que, entendido neste último sentido, o verbo καταψηφίζειν parece antecipar ἐπιτιμᾶν, “censurar”.

70. Embora Kassel assinale com adagas as palavras ῥεῖκός ἐστιν†, nada na literatura crítica que consultamos aponta para um problema na passagem, que é aceita igualmente por todos os editores.

71. Neste ponto há uma indicação de lacuna no texto de Kassel. Todos os demais editores, no entanto, preenchem-na de modo muitíssimo semelhante. Gomperz (*apud* Kassel, 1965: 46), com base na versão árabe, propõe a reconstituição ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩, adotada por Butcher (1951: 106), Dupont-Roc & Lallot (1980: 132) e Hardy (1932: 73). Yebra (1974: 232) diverge ligeiramente, propondo ⟨ἴσως γὰρ ἀδύνατον⟩. E Gallavotti (1990: 108), mais conciso, sugere καὶ



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, Émile. [1995]. *O Vocabulário das Instituições Indo-Européias*, vol. 1: “Economia, Parentesco, Sociedade”, trad. Denise Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp.
- BUTCHER, S.H. [1951]. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, greek text, translation and critical notes; introd. by John Gassner. 4. ed. New York: Dover Publications.
- BYWATER, Ingram. [1909]. *On Poetics (De Poetica)*, in: ADLER, M.J. (ed.) [1990]. *The Works of Aristotle*, vol. 2. “Great Books of the Western World 8”, 2. ed., London: Encyclopaedia Britannica Inc. (1. ed., 1952).
- DUPONT-ROC, Roselyne & Jean LALLOT. [1980]. *Aristote – La Poétique*, texte, traduction et notes. Paris: Seuil.
- GALLAVOTTI, Carlo. [1990]. *Aristotele – Dell'Arte Poetica*. 4. ed. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore (1. ed., 1974).
- HALLIWELL, Stephen. [1987]. *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary. London: Duckworth.
- \_\_\_\_\_. [1990]. “Aristotelian Mimesis Reevaluated”, in: GERSON, L.P. (ed.) [1999]. *Aristotle – Critical Assessments*, vol. 4, pp. 313-336. London: Routledge.
- HARDY, J. [1932]. *Aristote – Poétique*, texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- JONES, John. [1980]. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press (1. ed., London: Chatto and Windus Ltd., 1962).
- KASSEL, Rudolfus. [1965]. *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, edição crítica. New York: Oxford University Press.
- LANZA, Diego. [2004]. *Aristotele – Poetica*, introduzione, traduzione e note. Milano: Rizzoli (1. ed., 1987).
- LIDDELL, H.G. & R. SCOTT [1889]. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- LUCAS, Donald William. [1968]. *Aristotle – Poetics*, introduction, commentary and appendixes. New York: Oxford University Press.

SOUZA, Eudoro de. [1973]. *Aristóteles – Poética*, tradução, comentários e índices analítico e onomástico. “Os Pensadores 4”. São Paulo: Abril.

WARTELLE, André. [1985]. *Lexique de la «Poétique» d’Aristote*. Paris: Les Belles Lettres.

YEBRA, Valentín Garcia. [1974]. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Gredos.

\_\_\_\_\_. [1982]. *Metafísica de Aristóteles*, edición trilingüe. 2. ed., Madrid: Gredos.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
CÉSAR LATTES  
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
CÉSAR LATTES  
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

