

COMENTÁRIO

CAP. I

§1. Hesitam tradutores e comentadores quanto à palavra *poietiké*. Trata-se de “poesia” ou de (arte) “poética”? Bonitz (p. 610 a) assinala a sinonímia; Gudeman (p. 75) repele a versão “*Dichtkunst*”, que “não daria sentido tolerável”; Rostagni aduz que “poética”, em Aristóteles, é sempre um abstrato (arte da poesia) e “poesia”, sempre um concreto (criação poética). Mas a questão é de somenos, quando se entendá que Aristóteles, no seu tempo, tinha de propor a equação “poesia = arte poética”, e não podemos atribuir-lhe anacronicamente o vago sentido em que hoje se diria, por exemplo, “*there is more poetry in one short piece of Eliot than in all of Wordsworth*” (Else, *Poetics*, p. 4). — [*dela mesma*], da poesia ou da (arte) poética, no seu todo, genericamente; a seguir virão as suas espécies: epopéia, tragédia, comédia, ditirambo (e nomo, em 47 a 13). Mais tarde tratará dos poetas; isto é, após a *ars* (caps. I-XII), o *artifex* (caps. XIII-XXV). [*efetividade*] ou potencialidade, que, uma vez atualizada em cada uma das espécies de poesia, vem a constituir o *érgon*, ou o “efeito” que lhe é próprio; na tragédia, este será o prazer resultante da imitação de casos que suscitam terror e piedade (53 a 1). [*quantos*] refere-se às partes quantitativas, mencionadas no capítulo XII; [*quais*], às partes ou elementos qualitativos, enumerados no capítulo VI: mito, caráter, pensamento, elocução; melopéia e espetáculo. Mas, em primeiro lugar, vem a “composição dos atos” (mito, intriga), pois o mito é “como que a alma (da tragédia”, 50 a 37), a finalidade, o princípio, o elemento mais importante (cf. *Índice Analítico*, s. v. MITO). [*tudo quanto pertence a esta indagação*] alude à matéria dos capítulos III-V e XIX-XX, que “margina” o núcleo da obra (teoria da arte poética), com algumas considerações acerca de história literária e crítica verbal. [*começando . . . pelas coisas primeiras*] é expressão quase formular em Aristóteles (Gudeman, p. 78): a indagação (“*méthodos*”) procede naturalmente do geral para o particular (cf. *Argumentos Sof.*, I, p. 164 a 23; *Fís.*, I 7, p. 189 b 31; *Ger. Anim.*, I 8, p. 325 a 2, II 4, p. 737 b 25, etc. “*coisas primeiras*”, o mais importante, é a causa final — a própria imitação —, sobre a qual, efetivamente, A. vai discorrer nos cinco primeiros capítulos da *Poética*.

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

§3. A primeira diferença é introduzida por uma comparação: tal como os artistas plásticos — pintores e escultores (não esqueçamos que a escultura na Grécia era colorida!) — se servem de cores e figuras. . . assim poetas, músicos e dançarinos usam o ritmo, a harmonia e a linguagem. Mas no primeiro termo da comparação também há outros imitadores: aqueles que imitam *com a voz*. Pareceria, por conseguinte, que já aí estão implicitamente contidas todas as artes da palavra, quer as que se servem apenas da linguagem, e que são as artes “anônimas” de 47 b 2 (poesia épica e dramática), quer as que usam linguagem e harmonia conjuntamente (poesia lírica). Os comentadores (Gudeman, Else) lembram, a propósito, algumas palavras esclarecedoras da *Retórica*, sobretudo III 1, p. 1404 a 21, que menciona a *hypókrisis* (arte do ator) em termos “*which are strongly reminiscent of our passage*” (Else, 20): “Como era natural, foram os poetas quem primeiro se ocupou da questão, dado que as palavras são uma imitação. Daí procedem igualmente técnicas: a do rapsodo, do comediante (*hypokritiké*) e outras” (trad. de A. Pinto de Carvalho). Portanto, as artes *comparadas* — imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o “suporte sonoro” do *lógos*) — encontram-se juntas, de um lado, e, do lado oposto, só a arte “até hoje inominada” da imitação pela palavra. Em suma, na opinião, bastante plausível, de Else, Aristóteles teria estabelecido aqui, “pela primeira vez, na Grécia clássica, uma parcial distinção entre poesia e música” (Else, p. 37). Mas é claro que esta interpretação só é viável se supirmos a interpunção forte, tradicional, entre os dois parágrafos (na nossa versão, entre 47 a 17 e 47 a 27), e o texto traduzido possa decorrer aproximadamente do seguinte modo (efetivamente, a tradução de Else): *Primeiro, do mesmo modo como alguns também imitam muitas coisas, fazendo imagens delas com cores e figuras — uns por arte, outros por hábito ou rotina — enquanto outros o fazem com a voz, assim, no caso das supramencionadas artes, todas elas realizam a imitação por meio do ritmo, linguagem e melodia, mas usando as (duas) últimas, separada ou conjuntamente: por exemplo, a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica, usando só do ritmo e da melodia [e a arte dos dançarinos (imita) usando apenas o ritmo, sem melodia; porque também estes, por meio de seus ritmos, incorporados em figuras-de-dança, imitam caracteres, experiências e ações], e a outra [epopéia], usando só prosa ou versos [sem música], e, no último caso, misturando versos ou servindo-se de alguns de particular espécie: [uma arte] que acontece ser anônima até à presente data.*

§ 4. [*mimos de Sófron e Xenarco*] (cf. *Índice Onomástico*, s. vv. SÓFRON e SOCRÁTICOS [*diálogos*] —). Nesta passagem deparam-se-nos indiscutíveis reminiscências do diálogo *Dos Poetas*, que Ateneu (XI, p. 505 C = Arist. frg. 72, Rose [*Dos Poetas*, frg. 3, Ross]) cita deste modo: “Portanto, não podemos negar que mesmo os chamados *mimos* de Sófron, que não foram compostos em verso, sejam diálogos (*lógous*), ou que os diálogos de Alexâmeno de Teo, os primeiros diálogos socráticos que se escreveram, sejam imitações, e, assim, o sapientíssimo Aristóteles expressamente declara que Alexâmeno escreveu diálogos antes de Platão”. E Diógenes Laércio (III 48, 32): “Dizem que foi Zenão de Eléia o primeiro que escreveu diálogos. Mas, segundo Favorino, em suas *Memorabilia*, assevera Aristóteles no diálogo *Dos Poetas* que (o primeiro) foi Alexâmeno de Teo. Ao que me parece, todavia, foi Platão quem levou à perfeição esta forma literária, pelo que justamente mereceria o primeiro lugar, quer pela invenção (do gênero), quer pela beleza (que lhe conferiu)”. A maioria dos comentadores da *Poética* (Rostagni, Gudeman, Else) denunciam nestes fragmentos a mal disfarçada polémica de A. contra Platão, e a ironia com que o discípulo insinua que também o Mestre, grande artista e exímio imitador, devia ser excluído da sua República, em que não dera lugar para os poetas dramáticos. Na verdade, a polémica seria evidente no diálogo *Dos Poetas*, em que A. parece haver chegado a afirmar que Platão nem sequer fora o inventor do gênero. Mas a lição incomparavelmente mais importante, tanto nesta passagem como no cap. IX, é a independência do conteúdo poético em relação à forma métrica e, por conseguinte, a indistinção formal entre prosa e verso, que vêm a subordinar-se, ambos, à essência imitativa da poesia.

§5. Do que precede também resulta a subsequente alusão a Empédocles [. . . *nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação*]. Trata-se de outra reminiscência do diálogo *Dos Poetas*: “Aristóteles. . . no diálogo *Dos Poetas*, diz que Empédocles foi homérico; hábil na elocução, grande nas metáforas e em todos os outros meios de que se serve a poesia. . . ” (Dióg. Laérc. VIII 57 = Arist. frg. 70 Rose = *Dos Poetas*, frg. 2, Ross). Houve, naturalmente, quem visse flagrante contradição entre estas duas referências de A. a Empédocles, e, por conseguinte, mais um sinal de que o Estagirita alterara profundamente o seu conceito de

poesia, no tempo que separa a publicação do diálogo de juventude e a redação do livro acroamático. Mas a contradição dissolve-se de pronto, se considerarmos que, na referência de Diógenes Laércio, o elogio que A. faz a Empédocles incide apenas na elocução, somente no estilo, e, portanto, na *Poética* vem a dizer o mesmo que dizia no *Dos Poetas*, “*from the negative side*” (Else, 51). Não há que negar, todavia, que o juízo negativo, no que concerne à autêntica poesia que resplandece nas obras de Empédocles, revela a própria limitação das poéticas antigas e, em particular, da poética de Aristóteles, ao cingir a arte à “mimese da ação de agentes humanos”. Em todo o caso, não há dúvida de que Empédocles mereceu a Aristóteles especialíssimo interesse, como o prova o elevado número de citações e alusões a seus poemas, em todo o *Corpus Aristotelicum*. A título de curiosidade, referimos a estatística que Else (p. 50, n.º 194) extrai do *Index* de Bonitz: Empédocles 133 linhas de referências, Homero 125 (mas muito mais referências individuais), Eurípides 52, Sófocles 27, Hesíodo 20, Epicarmo 11, Êsquilo 9, Píndaro 4, Arquíloco 4, Safo 3, Alceu 2; quanto a filósofos: Platão 217, Pitágoras e pitagóricos 109, Heráclito 33, Parmênides 20, Xenófanes 14. Como se verifica, Empédocles só é ultrapassado por Homero e Platão. Aliás, o juízo de Aristóteles sobre Empédocles, como muito bem observa o mesmo comentador, também poderia ter resultado por uma explicável reação do filósofo contra o evidente abuso do didatismo poético na Grécia.

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

CAP. II

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

§8. Cf. *Índice Onomástico*, s. vv. CLEÓFON, HEGEMON, NICÓCARES, [ARGAS], TIMÓTEO, FILOXENO.

§9. Cf. anotação ao §7.

CAP. III

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

§11. No texto do presente parágrafo, encontram-se sinais de um curioso litúrgio, decerto suscitado pelos brios patrióticos dos gramáticos de Atenas e do Peloponeso. A primeira frase [*dizem também que usam o verbo drán... práttein*]. É claro que A. não toma partido nem assume a responsabilidade das etimologias mencionadas em favor da origem dórica da comédia e da tragédia. [alguns] pode referir-se, como muitas vezes acontece em textos aristotélicos, a um só autor; e, como Gudeman o sugere (p. 10), não é impossível que, neste passo, o autor aludido seja Dicearco, o próprio discípulo de A., bem conhecido pelo seu patriotismo dórico, que demonstra nos fragmentos e nos testemunhos existentes acerca das suas obras *Βίος Ἑλλάδος* e *περί μουσικῶν ἀγώνων* (v. também Else, p. 108, n.º 51). Por outro lado, se é certo que, nesta passagem, também há de algumas reminiscências da doutrina exposta no *De Poetis* — o que se deduziria do confronto destas linhas da *Poética* com um passo de Temístio (Orat. XXXVII, p. 337 B), referindo a mesma origem siciliana da comédia, e a mesma origem peloponésica da tragédia —, talvez A. pendesse realmente para não recusar toda a veracidade às pretensões dos dórios. Do lado de Atenas ou da Ática, os nomes que se opunham às reivindicações dóricas eram Téspis, para a invenção da tragédia, e Susáron, para a invenção da comédia (cf. Clem. Alex., *Stromat.*, I 79, 1) embora este último não seja ático e possa ter sido um nome forjado para apoiar a tese da origem megarense da comédia, cujo campeão, segundo Wilamowitz, foi Diôquidas de Mégara, contemporâneo de Aristóteles.

CAP. IV

§13. Depois de haver discorrido sobre as espécies, A. volta a falar do gênero, mais precisamente, das causas e da história da poesia como um todo. Em geral, portanto, as causas da poesia são duas. Qual seja a primeira; é o que se encontra claramente expresso no nosso texto: “*o imitar é congênito no homem*”, isto é, faz parte da humana natureza, desde a primeira infância. Quanto à segunda causa, hesitam os intérpretes entre a) o prazer que para todos nós resulta da contem-

plação do imitado (v. § 14) e *b*) a congenialidade, também humana, da harmonia e do ritmo (v. § 15). Optavam pelo primeiro membro da alternativa Petrus Victorius, no século XVI, Ritter, Bywater e Rostagni, desde o século XIX; e pelo segundo, Avicena e Averróis, na Idade Média, Sigonius no século XVI, Vahlen no século XIX, e, atualmente, Gudeman (p. 116) e Else (p. 127). Que a razão mais assiste a estes comentadores, é o que parece claro quando se lê desprevenidamente o início do § 15 (p. 1448 *b* 20): o que é próprio da nossa natureza é: I) a imitação, II) a harmonia e o ritmo. Será que, como Gudeman pretende (p. 115), A. se propõe refutar, aqui, a teoria da inspiração, que “pairava” desde Homero, Hesíodo e Píndaro, com a invocação às Musas, quais fontes de criação poética, e que, mais tarde, Demócrito e Platão expressaram pela doutrina da “mania” poética e do “entusiasmo” infuso pelos deuses?

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

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

§ 16. Por motivos que expõe às pp. 135 ss. e 143, Else desloca “*não podemos, é certo, . . . poemas semelhantes*” para o princípio do § 17. Com efeito, a deslocação “*clarifica o argumento*” deste parágrafo e do seguinte. Outra observação, mais importante, do mesmo comentador, é que a diversificação da poesia nas duas formas principais, que, como tragédia é como comédia, atingirão a plenitude no gênero, não poderia A. atribuí-la à “indole particular (dos poetas)”. Sem dúvida, (dos poetas) não está no texto grego, e o “particular” ou o “inerente” (*ôikéia*) pode referir-se à poesia, e não aos poetas. Neste caso, o início do parágrafo seria: “a poesia tomou diferentes formas segundo as diversas espécies de caráter que naturalmente” lhe “pertencem”. — [vitupérios . . . hinos e encômios] são as duas espécies de “improvisos” (*autoschediásmata*) originários dos dois grandes gêneros de poesia mimética: comédia e tragédia. [poemas deste gênero . . . antes de Homero]: já na Antiguidade se repartiam as opiniões acerca da existência de poesia antes de Homero; uns, com Horácio (ou a sua fonte) diziam “*vixere fortes ante Agamemnonem multa, sed omnes . . . urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro . . .*” (*Carm.* IV 9; 25); outros, como Cícero: “*nihil est enim simul et inventum et perfectum nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae*” (*Brut.* 71). Hoje, efetivamente, a dúvida não é possível.

§ 17. [*Margites*]: v. *Índice Onomástico*, s. v. Quanto ao juízo de A. sobre Homero, como “su-

premo poeta no gênero sério”, compare as diversas passagens da *Poética* (v. *Índice Analítico*, s. v. ΕΠΟΙΕΙΑ) em que A. a ele se refere, especialmente, cap. XXIV, p. 1 460 a 6 ss.

§ 18. Como veremos a seguir (coment. ao § 20, p. 1 449 a 9), os adversários da posição tradicional, quanto à historicidade das notícias de A. acerca da origem da tragédia no ditirambo satírico, têm de se lhe opor, com as melhores perspectivas de sucesso, principalmente no estudo crítico do próprio texto da *Poética*. Entre esses adversários, temos de contar, hoje, como dos mais lúcidos e intransigentes, o filólogo norte-americano que as mais das vezes citamos nestas anotações. Ora, ao que nos parece, é nesta passagem da *Poética* que a crítica de Else toca verdadeiramente no ponto crucial da questão. Não há dúvida de que, na opinião da maioria dos estudiosos, a paternidade espiritual do drama grego é por A. atribuída a Homero, nas poucas linhas do parágrafo anterior. Mas, pergunta Else (p. 146), qual é a exata relação entre essa “paternidade homérica”, quanto à comédia e à tragédia, e a sequência imediata (§ 18, p. 1 449 a 1 ss.)? Que será feito dela, se tivermos de entender aquele “vindas à luz a tragédia e a comédia...” como o momento histórico em que se situam, na Grécia, as inovações de Árion ou de Téspis, e, na Sicília, as de Epicarmo? A não ser que admitamos, como E. Bethé (*Homer, Dichtung und Sage*, v. II), um Homero do século VI, é claro que o historiador da literatura grega terá, ou de desdenhar da “paternidade homérica” da tragédia e da comédia, ou da origem da tragédia no ditirambo satírico, por obra de Árion ou de Téspis, por isso que pelo menos dois séculos separam Homero dos “hipotéticos” criadores da poesia dramática. Neste ponto, temos de concordar com o comentar: o Homero do § 17 é o que trouxe “à luz a tragédia e a comédia” (§ 18).

§ 19. [já contém a perfeição dos seus princípios], isto é, se a tendência para o “trágico”, que se observa em Homero, teria chegado verdadeiramente a seu término natural, nos dramas escritos e representados.

§ 20. Quanto ao problema das origens *históricas* da tragédia, há quase um século que as soluções propostas não encontram outro princípio de classificação e enquadramento, que não seja o *pró* ou o *contra* a doutrina tão exasperadoramente sintetizada nesta passagem da *Poética* de Aristóteles. Pronunciam-se *pró Aristóteles*, com reservas acerca de um ou de outro ponto (*um*, é a origem no “improviso dos solistas do ditirambo”, *outro*, é a passagem pela fase satírica): Nietzsche, Wilamowitz, Haigh, Reisch, Flickinger, Kalinka, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Tièche, Kranz, Ziegler, Brommer, Lesky, Buschor, Rudberg e Lucas (*cf. Bibliografia*). Sob o influxo das idéias de Frazer (e, em geral, das escolas histórico-etnológicas), e reinterpretando Heródoto V, 67, Ridgeway postula uma origem heróico-dionisíaca, recusando-se, *contra Aristóteles*, a admitir, como, fase primordial, a passagem pelo *satyrikón*; seguem-no a maior ou menor distância e, por vezes, numa atitude de compromisso com a primeira tese, Nilsson, Terzaghi, Geffken, Cessi, Schmid, Peretti. Uma linha independente iniciou Dieterich, propondo a origem da tragédia nos rituais de “mistério”. Nesta linha situa-se Cook. Também sob a influência de Frazer se mostra a teoria de Murray, reportando-se à paixão anual dos “deuses que morrem” (Nilsson e Farnell agrupam-se com Murray, defendendo a mesma origem no culto de Dioniso “*melánaigis*”), e quase o mesmo se diria de Untersteiner, Thomson e Jeanmaire; sobretudo do primeiro, na medida em que procura as raízes da tragédia no substrato mediterrâneo, pré-helênico. Enfim, afirmam que o problema das origens, sendo problema de substrato e de pré-história, não interessa diretamente ao estudo do gênero poético, como tal: Porzig, Del Grande, Howald, Cantarella e Perrotta. Posição extrema contra a divulgada interpretação do *tópos* aristotélico assume Else em seus recentíssimos trabalhos. O problema é, como já o dissemos na *Introdução*, o de saber se gramáticos (escolistas e lexicógrafos) e outros escritores que se referem à origem da tragédia no drama satírico o fazem todos na seqüela do Estagirita e de sua escola — o que teria por consequência o nosso dever de eliminá-los como testemunhos diretos —, ou se algum desses testemunhos é independente de Aristóteles, ou ainda, quando verificada a dependência, se não haverá razão para aceitar a doutrina, como resultado da investigação de um *historiador*, ou para rejeitá-la, como hipótese de um *teorizador*. No entanto, a admissão do segundo membro desta alternativa ainda implica a necessidade de determinar algum motivo que coordene a hipótese aristotélica sobre a origem da tragédia, com a tese sobre a sua essência (*Poét.*, cap. VI). Ele, como já o dissemos, representa, neste campo, a posição mais extremista: “*Aristotle's 'history' is in fact as much an a priori construction as anything in the preceding chapters*” (p. 126), e mais adiante: “*we shall find it salutary to be clear that chapter 4 is not a historical document but a summary of Aristotle's thinking*” (p.

126-127), e para reforço do argumento cita em nota (p. 126, n.º 7) o testemunho de Harold Cherniss, que em seu “epochal” *Aristotle’s Criticism of Presocratic Philosophy* (Baltimore, 1935) bem conseguiu provar que a “história” da filosofia, delineada no I Livro da *Metafísica*, não passa de uma construção especulativa, embora admitindo ele (Else) que pelo menos a *Poética* está livre desse fator perturbante: a idéia implícita de que a filosofia aristotélica é a finalidade do desenvolvimento da filosofia grega, e que todos os antecessores de Aristóteles são peripatéticos balbuciantes. Quanto à historicidade da informação acerca da origem da tragédia, alguns filólogos contemporâneos (Nilsson, Pickard-Cambridge, Schmid, Peretti, Del Grande) o mais que concedem é que nela confluem as fontes documentárias e epigráficas do século V e uma reconstrução hipotética do gênero literário, *efetuada em conformidade com uma teoria acerca da sua essência*. O argumento favorito (Bywater, *A’s. Poetics*, p. 38: “*It is clear from Aristotle’s confession of ignorance as to comedy in 1449 a 37 that he knows more of the history of tragedy than he actually tells us, and that he is not aware of there being any serious lacuna in it*”) refuta-se precisamente pela falta de documentação para além dos últimos dois ou três anos do século VI. E, na verdade, não será fácil, nem como hipótese mais ou menos plausível, fazer recuar até à data remota em que teriam vivido Árion e Téspis a existência de informações semelhantes às dos arquivos atenienses, em que se baseiam as notícias das *Didascálias*. Mas — e esta observação nos parece importante — a ausência de fontes documentárias não significa necessariamente que A. *construa uma hipótese* e, muito menos, que a transmita conscientemente, deliberadamente, como hipótese sua; não quer dizer, em suma, que A. não creia que as suas palavras não expressam o que se lhe afigura ter sido a verdadeira origem histórica dos gêneros dramáticos. Aliás, também é preciso lembrar que, à falta de fontes documentárias, A. dispunha de não poucos testemunhos indiretos, aqueles que se representam por escritos de antecessores e contemporâneos, preocupados com o mesmo problema. Obras tais, embora sem nome de autor, adivinham-se sob locuções como “os dórios”, “os megarenses”, “alguns do Peloponeso”; outras são conhecidas, se bem que a tradição as não tenha conservado (cf. Ziegler, col. 1906; Gudeman, p. 10). Concluindo: *uma coisa* é não saber o que fazer da história que A. nos relata; outra coisa é recusarmo-nos a aceitá-la como tal, por não saber o que fazer dela. Admitindo, porém, que A. nos ofereça, neste lugar, uma *reconstrução* do processo evolutivo da tragédia, ainda importaria determinar 1) quais as palavras que a exprimem, e 2) sobre que implícitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado a sua hipótese. Quanto ao primeiro ponto, há que excluir, evidentemente, tudo quanto possa ser considerado como *aristotélico*, isto é, como expressão de um modo peculiar de apreender filosoficamente, tanto esta como outras matérias, em suma, o que é inerente ao “sistema”. Não há dúvida (cf. por ex., Else, pp. 152-153) que, nesta categoria, podemos incluir: “*nascida [a tragédia] de um princípio improvisado . . . pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava, [até que], passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, ao atingir a sua forma natural . . . o engenho natural [logo] encontrou o metro adequado*”. Separada esta parte, no que resta ainda haverá, decerto, o que possa ser tido como dependente de documentação histórica ou como resultante do exame direto dos textos dos poemas dramáticos; e isso, sem dúvida, pode ser tudo o mais, com exceção, apenas, das seguintes palavras: a) “*de um improviso] dos solistas do ditirambo*” e b) “*. . . da elocução grotesca, [isto é], do [elemento] satírico*”; c) “*porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança*”. A hipótese de A., pseudo-historiador, residiria, pois, em uma única proposição, que expressaríamos mais ou menos do seguinte modo: “a tragédia teve origem no improviso de algum solista de coros de sátiros, que entoavam o ditirambo”. Quanto ao segundo ponto (sobre que tácitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado semelhante hipótese), eis um campo aberto às diversas conjecturas. Devemos acentuar, todavia, que, a este propósito, as conjecturas tanto podem servir para desacreditar a historicidade da notícia aristotélica, como, ao contrário, para desenvolver o que lá se encontra em germe, ou para preencher as suas manifestas lacunas. Noutros termos: tentar descobrir o fundamento da hipótese, supondo-a em desacordo com a verdadeira história da tragédia, equivale, de certo modo, a seguir *pari passu* o mesmo caminho que têm percorrido os filólogos e historiadores que se empenham em esclarecer as obscuridades de texto, supondo-o de acordo com a verdade histórica. Este caminho — que passa pela análise crítica dos outros testemunhos (acerca da obra de Árion, etimologias de TRAGOÏDIA, comentários ao provérbio OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSOΝ, Téspis, textos e monumentos referentes a sátiros e dramas satíricos) — já o percorremos nas poucas páginas da *Introdução*, dedicadas à origem da tragédia. Neste lugar, temos de nos ocupar com o próprio texto da *Poética* e das relações com o seu contexto. A posição mais extremista, que, repetimos, é a de Else, leva o arguto comentador a argumentar duas hipóteses. Uma é que a primeira refe-

rência ao *satyrikón* ([só quando se afastou] do [elemento] satírico) é uma interpolação sugerida pela segunda (porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança); e a suspeita de interpolação provém (na sequência do pressuposto fundamental, que é, por um lado, a idéia de que a tragédia, com a austeridade do seu estilo, não pode ter origem no “grotesco” de um coro de sátiros, e, por outro lado, a idéia da “paternidade homérica” do drama) da inegável dificuldade em achar, dentro do período, um ponto a que sintaticamente se possa ligar aquele “do [elemento] satírico”. A outra hipótese é que, na segunda referência, “satírico” e “mais afins à dança” sejam sinônimos, expressões equivalentes. É como se Aristóteles escrevesse: “Antes de Téspis, a composição (musical) era ‘satírica’ (isto é, viva, cheia de movimento) e adequada à dança”. (Else, pág. 180.)

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

CAP. V

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

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

§§24 e 25. Como dissemos, no § 24 tem início a exposição acerca da poesia austera — a da poesia faceta estaria reservada para o II Livro (cf. *Introdução*, cap. I). A notável e notada desproporção — dezesseis capítulos para a tragédia (VI-XXII), três para a epopéia (XXIII-XXXV) e um para a comparação da epopéia com a tragédia (XXVI) — deve-se a que efetivamente, para Aristóteles, o gênero comum é a tragédia; a epopéia só oferece diferenças específicas (§ 25 e cap. XXVI). Portanto, valerá para a poesia tudo quanto venha a ser dito da poesia trágica. As diferenças são três e vêm logo mencionadas. a) *Métrica*: a epopéia difere da tragédia pelo seu metro único, mas não no sentido imediato de o poema trágico ostentar vários metros (contra o único verso heróico da epopéia), mas, sim, de a epopéia usar *só verso*, e a tragédia, *verso e melopéia*. b) *Mimética-narrativa*: parece contraditório, ou, pelo menos, aberrante, com a anterior posição da epopéia numa classe à parte (mista ou mimético-narrativa) na classificação dos gêneros, quanto ao modo como efetuam a imitação (c. III § 10). A contradição desvanece-se, talvez, pensando que, ao passar, agora, à teoria da poesia dramática, Aristóteles só tem em vista o fato de a epopéia ainda não realizar a perfeição no *dramático*, por virtude do seu elemento narrativo. c) *Grandeza*: neste ponto, afigura-se-nos que Else (pp. 207 ss.) resolve definitivamente a questão que vem sendo discutida desde o Renascimento. [uma *revolução do sol*] não pode referir-se ao tempo que dura a ação representada, mas aos limites dentro dos quais se situa a própria representação do drama. A veracidade desta interpretação apreende-se melhor através do contraste com o “tempo ilimitado” da epopéia: “em contraste com a epopéia, a tragédia tem uma notável tendência para a *uniformidade* de tamanho. Pondo de parte Ésquilo . . . as tragédias clássicas que conservamos estendem-se por uma ordem de dimensões que vai dos 1234 versos (*Suplicantes* de Eurípidés) aos 1779 (*Édipo em Colona* de Sófocles): uma variação contra a qual se opõe a ordem

de grandeza que anda pelos milhares de versos, na epopéia . . . [se replicarem que] a ação da tragédia se limitava a um dia, ou um dia e poucas mais horas, enquanto a da epopéia pode abranger meses ou anos . . . o fato [é] que os dois poemas homéricos que Aristóteles, decerto, tinha especialmente em vista . . . não decorrem por meses ou anos. A ação da *Ilíada* dura apenas cinqüenta ou cinqüenta e um dias, e a da *Odisséia*, quarenta e um" (Else, 217-18). Acrescente-se que já antes (1942) Todd (*One circuit of the Sun: A Dilemma*) havia interpretado "um período de sol" não como as vinte e quatro horas que decorrem entre sucessivas passagens do sol pelo mesmo meridiano, mas como a efetiva duração da luz do dia (cf. coment. § 45).

CAP. VI

§26. Na verdade, só em parte a definição do § 27 resulta do precedentemente exposto: a) é, como toda a poesia, *imitação* (§ 2, 47 a 13); b) *de ação* (§ 7, 48 a 1); c) *de caráter elevado* (contrasta com a comédia, § 10, 48 a 19); d) *de certa extensão* (resulta do que imediatamente precede, e contrasta com a epopéia, § 24, 49 b 9); e) *não por narrativa, mas mediante atores* (também contrasta com a epopéia, § 10, 48 a 19). Quanto ao mais: "linguagem ornamentada", "espécies de ornamentos, distribuídas pelas diversas partes do drama", "terror e piedade", "purificação" — nada se encontra em páginas anteriores, que se relacione. Para não termos de suspeitar que a passagem pertença a outro contexto, haverá, talvez, que entender o [*tudo quanto precedentemente dissemos*] como alusivo a outras lições proferidas acerca da poesia. Haveria uma terceira possibilidade: não relacionar o participio το γενομενον (que nós traduzimos: "*que resulta*") com a expressão "*do que precedentemente dissemos*", e verte-lo literalmente em "*O que está* (ou estava) *vindo a ser*". Seguindo esta hipótese, ao que nos parece não muito verossímil, Else (p. 222) traduz: "*Let us now discuss tragedy, picking out ('extrairdo') of what has been said the definition of its essential nature, that was emerging in the course of its development*". Quer dizer: a definição da tragédia (§ 27) [resulta], não "do que precedentemente se disse", mas sim do que estava emergindo γενομενον [no curso do seu desenvolvimento]. Que semelhante "prestidigitagem" clarifique a construção da frase é afirmação, pelo menos, discutível. Mas o móbil está à vista: "*This not only clarifies the present construction but supplies another proof that the 'history' in chapter 4 was indeed intend as a record of tragedy's γένεσις εἰς οὐσίαν*".

(Else, p. 222.) O sublinhado, que é nosso, revela que o atentado contra a tradicional interpretação do texto tinha por fim aduzir mais um argumento contra o valor historiográfico do cap. IV (cf. *supra*, coment. ao § 20). E, contra a maioria dos intérpretes, não vale dizer que "*definitions do not grow out of things said, in Aristotle's world, however natural the metaphor may seem to us*" (ibid.).

§27. Neste lugar, cumpre-nos incluir algumas notas de caráter mais estritamente gramatical e crítico, assim como certas referências de interesse mais particularmente histórico. As dificuldades que durante quatro séculos se vêm multiplicando, à medida que se avoluma uma bibliografia infelizmente das menos acessíveis, parecem resultar, em primeira e última análise, da interpretação de um *genitivo*. O ponto nevrálgico do texto é, no original, τῶν τοιούτων παθημάτων καθάρσιν "a purificação de tais emoções". Como veremos a seguir, a própria escolha da palavra "purificação" (em vez de "purgação" ou "expurgação") já implica uma atitude decidida, quanto àquele problema do genitivo τῶν ... παθημάτων. Na verdade, do ponto de vista sintático, encontramos-nos, neste ponto, diante de manifesta ambigüidade. O genitivo "de tais emoções" pode ser entendido de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo "objetivo": "catarse [operada por . . .] sobre tais emoções."
2. genitivo "subjetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre . . .]"
3. genitivo "subjetivo" e "objetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]ⁱⁱ
4. genitivo "separativo": "catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais emoções)".

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

Século XVI

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

ROBOTELLI: "... non per enarrationem vero atque terrorem perturbationes eiusmodi purgans".

VICTORIUS: "... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens huiusmodi perturbationum purgationem".

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

PICCOLOMINI: "... à fine, che... col mezzo della compassione, e del timore, si purghini gli animi da così fatte lor passioni, e perturbationi [così parimente stimarono (i. e. Peripatéticos), che per far tranquillo l'huomo, non s'havesse da togliere, da suellere, da levar in tuto, non comportado ciò la natura stessa; ma s'havesser da purgare, da moderare, e da ridurre (in somma) ad un certo buono temperamento".

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

Século XVII

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

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

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

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

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

Século XVIII

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

BATTEUX: "La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est pas. plus qu'un plaisir sans mélange de peine χαρις ἀβλαβή parce que, malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on le suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie..."

LESSING: "Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§§ 28 ss. Depois do § 28, cuja interpretação não oferece qualquer dificuldade, começa a discussão das partes qualitativas, ou elementos, da tragédia, contendo, mais implícita do que explicitamente, uma demonstração de que elas hão de ser necessariamente seis: espetáculo, melopéia, elocução, mito, caráter e pensamento (§ 31). Primeiro vêm os três elementos *externos* (Rostagni, *ad locum*), ou *materiais* (Else), da tragédia, isto é, do drama entendido como representação teatral: espetáculo, melopéia ou elocução. No § 30, começando por reafirmar que a tragédia é "imitação de uma ação", Aristóteles sublinha o seu intento de deduzir da definição inicialmente enunciada todos os elementos do drama trágico, e, principalmente, os três elementos *internos* da tragédia, considerada como obra poética: caráter (elemento moral), pensamento (elemento lógico) e mito; este é o "mais importante" (§ 32) e "como que a alma da tragédia" (§ 35), pois, sendo ele a própria imitação de "personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento" (§34), já em si contém os outros dois.

§ 31. [*quanto aos meios . . . duas*]: melopéia e elocução; [*quanto ao modo . . . uma*]: espetáculo; [*quanto aos objetos . . . três*]: mito, caráter e pensamento.

§ 32. Começa a *dedução* de todos os elementos, do próprio conceito de "mito", como

οὐστάσις τῶν πραγμάτων “composição outrama dos fatos, intriga”, cf. *Índice Analítico*), que prosseguirá ate o fim do capítulo. A superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter) é “lugar-comum” na filosofia de Aristóteles. — V., por exemplo, *Ét. Nic.*, I 6, 1 098 a 16; *Fís.*, II 6, 197 b 4; *Pol.*, VII 3, 1325 a 32. [“a finalidade . . . importa”]: cf. *Met.*, IV 2, 1013 b 26; *Ét. Nic.*, I 5, 1097 a 21.

§ 34. [*move os ânimos*]: ψυχαγωγεῖ.

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

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

§ 37. [*elementos literários*]: é a versão de Bywater, fundamentada em uma emenda do texto, que, neste lugar, seria corrupto. Mas, no original grego, “τέταρτον . . . τῶν . . . λόγων ἢ λέξις — “τῶν . . . λόγων” tanto pode ser um partitivo em relação a τέταρτον, como o objeto de λέξις. No segundo caso, a lição é evidente: “a elocução dos diálogos (e, em geral, de todas as partes não cantadas)”.

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

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

CAP. VII

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

§§ 40 e 41: relacionam o que segue com o que antecede: sendo a tragédia “a imitação de um todo (de uma ação completa), com certa grandeza” (definição de tragédia, § 26), é necessário agora determinar o conceito de “todo” (41) e de “grandeza” (§§ 43 e 44).

§§ 43 e 44. Definição de *todo*, por seus elementos: “princípio”, “meio” e “fim”. Cf. *Metaf.*, V, 26: “*Inteiro* [e *todo*] designa o que não carece de nenhuma das partes, das quais se diz consistir um ‘inteiro’ por natureza; e o que contém as coisas que contém, de modo a formarem elas uma unidade. E ‘unidade’ em dois sentidos: ou porque uma unidade constitui cada um [dos conteúdos], ou porque desses [conteúdos, em conjunto], a unidade [resulta]. No primeiro [sentido], é o universal; e universal é o que, de modo geral, se diz como algo que é inteiro, abrangendo muitas coisas, e cada uma prédica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. Exem-

plo: um homem, um cavalo, um deus (estátua de um deus?) — pois todos são viventes. No segundo [sentido], o contínuo e limitado [é 'inteiro'] quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas [sô] em potência intervêm [no composto]; se não, [mesmo] em ato. . . Depois, como as quantidades têm um princípio, um meio e um fim — daquelas em que a posição [das partes] não faz diferença, diz-se 'todo', e das que faz [diferença, mudando a posição das partes], 'inteiro'... Transcrevemos toda esta passagem da *Metafísica*, porque, além de complementar o texto da *Poética*, bem expressa como as notas de “totalidade” (cap. VII), “unidade” (cap. VIII) e “universalidade” (cap. IX) explicam um único conceito: o universal concreto de um ser vivente.

§ 45. [o limite prático desta extensão]: a relação entre este passo e o § 25 “*has not been recognized before*”, em virtude da “*tenacity with which editors, translators and interpreters ever since the Renaissance have believed that Aristotle was talking there about 'dramatic time'*”. . . *Actually however, the affiliations reach still farther. 5. 49 b 12-16 [§ 24] and 7. 51 a 6-15 [§ 44] are only the first two links in a chain of passages extending throughout the Poetics. The others are 9. 51 b 33 — 52 a 1 [§ 55]; 17. 55 b 1 and 15 [§ 101]; 18. 56 a 14 [§ 108]; 23. 59 a 30-33 [μ ΔΦ.ε]; 24. 59 b 17-28 [μ 154]; and 26. 62 a 18 — b 11 [μ 184]”* (Else, p. 289). Nesta, como em todas as demais passagens mencionadas, a *extensão* refere-se ao texto dos poemas. [pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias]: passagem das mais obscuras. Que os discursos dos oradores eram cronometrados pela clepsidra, sabemos-lo por informação do próprio Aristóteles (*Const. de Atenas*, 67), mas não há qualquer testemunho acerca de tal procedimento nos concursos teatrais. Trata-se, portanto, de uma hipótese, de um caso irreal: “se houvesse que representar. . . [teríamos de adotar a mesma regulamentação vigente na oratória judiciária]”.

CAP. VIII

§§ 46, 47 e 49. Como dissemos, a matéria do cap. VIII é inseparável da do cap. VII, e as duas se completam, pois se “a totalidade (cap. VII) garante que nenhuma parte venha a faltar ao poema, que nele deva estar; a unidade (cap. VIII), por sua vez, assegura que nenhuma aí se encontre, que devesse estar em outro lugar” (Else, 300). [*Heracleidas, Teseidas*] é referência, não a tragédias, mas a poemas épicos; mais um sinal de que nestes caps. (VII-IX e XXIII) se trata de uma teoria geral da poesia austera, abrangendo a epopéia e a tragédia.

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

CAP. IX

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

§ 50. [*Pelas precedentes considerações se manifesta. . .*] relaciona explicitamente a primeira parte do cap. IX com os caps. VII e VIII. Na poesia, o “universal” consiste em narrar, não o que aconteceu, mas “o que poderia acontecer” — “o que é possível [acontecer] segundo a verossimilhança e a necessidade”. Noutros termos, o “universal”, em poesia, é a *coerência*, a *íntima conexão* dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e

necessidade. A oposição entre poesia e história (que não se reduz à oposição entre verso e prosa — cf. a citação de Heródoto neste lugar, com a citação de Empédocles em 47 b 13, § 5) exprime-se agora pela oposição entre o *acontecido* e *disperso no tempo* (história) e o *acontecível*, *ligado por conexão causal* (poesia). “Acontecido” e “acontecível” são ambos *verossímeis*; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são *necessários*. Quer dizer: pelo lado da verossimilhança, haveria um ponto de contato entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do *acontecível* excede o do *acontecido*. No texto deste §, a maior dificuldade interpretativa reside naquele *ὀνόματα ἐπιτιθεμένη* que, na seqüela de Bywater, Hardy e Gudeman, traduzimos por “*ainda que dê nomes* (aos seus personagens)”. Butcher, Rostagni e Else agrupam-se contra aqueles tradutores e comentadores, interpretando deste modo: “... *anche i nomi storici in poesia non sono o non debono essere se non nomi applicati dopo, come epiteti, a individui preconstituiti secondo i soli criter della necessità o della verisimiglianza*” (Rostagni, p. 53); — “*and it is this universality at which poetry aims in the names the attaches to the personages*” (Butcher, 35); — “*the poets builds or should build his action first, making it grow probably or necessarily out of the characters of the dramatic persons, and then — only then — he gives them names*” (Else, 3080. Com efeito, semelhante interpretação pode razoadamente apoiar-se numa passagem ulterior (cap. XVII 55 b 12, § 103), e no § seguinte.

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

§ 53. [... *em algumas tragédias ... sendo os outros inventados*]: “para nós, a informação é tanto mais preciosa quanto é certo que, ao contrário, os dramas conservados só contêm poucos papéis cujos portadores não tenham nomes conhecidos. Entre tais figuras, que o poeta não parece haver extraído da lenda por ele dramatizada, haveria que designar os seguintes: Oceano e Io, no *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo. Em Eurípides: Menecceu nas *Fenícias*, Feres na *Alceste*, Toas na *Ifigênia Táurida*, Macária nos *Heráclidas*, Teone e Teoclímene na *Helena*...” (Gudeman, p. 210). O comentador germânico tem razão para lembrar aqui, mais uma vez, “*die schlechthin souveräne Beherrschung des einschlägigen Materials, auf dem die Poetik aufgebaut ist*”. — [*Ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos*]. A representação de tragédia, na Grécia, supunha certo conhecimento da lenda heróica, da qual os argumentos eram extraídos, e, pode dizer-se, os dramaturgos tinham de contar com tal conhecimento, por parte dos espectadores ou dos leitores. Sobre as palavras em epígrafe, Gudeman (*ad locum*) refere-se a uma significativa passagem da *Política* (cap. VIII 7, 1342 a 18 ss), “como os espectadores são de duas espécies, uns livres e educados, outros gente rude, como operários, povo ínfimo e semelhantes...”; mas, como também observa este comentador, a diferença entre “conhecedores” e “ignorantes” dificilmente se aplicaria ao público ateniense (ainda que, a favor, se invocassem os “prólogos” de Eurípides); que assim era, mostram-no as peças de Aristófanes, melhor ainda que as tragédias de Ésquilo e Sófocles.

§ 54. Resume toda a argumentação antecedente. Mas Else (p. 320) tem razão para afirmar que esta é “*of all passages in the Poetics, the one where the new Aristotelean sense of 'imitation' and 'poetry' (art of making) appears most luminously*”. Se aqui ainda não é possível falar de “criação” é porque, para o grego, “criação” sempre significou “descobrimento”. [*Mais fabulador que versificador*] significaria, portanto: mais “descobridor de...”, do que “revestidor de formas métricas, daquilo que já se encontra à vista de toda a gente (na mitologia tradicional)”. Mas, “descobridor” de quê? — Das verdadeiras relações que existem entre fatos, relações que, de algum modo, estão ocultas no próprio acontecer (no próprio acontecer da história, por exemplo; como o físico é o “descobridor” de relações que já existem implicitamente na *physis*). Por isso, [*ainda*

que aconteça fazer uso de sucessos reais, não deixa de ser poeta], isto é, não deixa de fazer do “acontecido” o “acontecível” por verossimilhança e necessidade. A imitação poética é, pois, *imitação criadora*.

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

§ 56. Aqui começaria naturalmente outro capítulo. Efetivamente, bem observou Vahlen (citado por Else, p. 324) que, até o § 55, se tratava do problema de saber qual a estrutura que devia ter o mito, para que a composição fosse *dramática*, mas daí por diante o problema é inquirir da estrutura que deve ser dada ao mito dramático, para que ele seja *trágico*. Eis por que — só agora — Aristóteles volta a mencionar o “terror e a piedade”, contidos na definição de tragédia (cap. VI, § 26). [*Ações paradoxais*] = contra a expectativa, mas não casuais: [*feitos do acaso e da fortuna*]. Quanto à estátua de Mítis, cf. *Índice Onomástico*, s. v. MÍTIS.

CAP. X

§§ 57 e 59. Na seqüência da teorização do “mito trágico”, iniciada no § 55 (cap. IX), Aristóteles passa 1) às suas duas grandes espécies: mito simples e mito complexo, 2) a definir as ações, das quais os mitos simples e complexos são imitações (§ 58), e 3) e lembrar que os elementos “paradoxais” (cf. § 56), isto é, surpreendentes ou contra a expectativa — peripécia e reconhecimento —, têm, como qualquer outra ação *poetada*, que obedecer às leis de verossimilhança e necessidade, que são leis gerais da poesia dramática (§ 59): referência, portanto, ao cap. VIII e à *unidade de ação*, que é a única unidade que se encontra no texto da *Poética*.

CAP. XI

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

§ 61. “. . . recognition, as in fact the term itself indicates, is a shift from ignorance to awareness, pointing either to a state of close natural ties (blood relationship) or to one of enmity, on the part of those persons who have been in a clearly marked status with respect to prosperity or misfortune” (Else, 342-343). Que a definição de reconhecimento (2.º elemento “paradoxal” ou surpreendente do mito complexo) não é, como Rostagni (*ad locum*, p. 61) o afirma, “puramente etimológica”, demonstra-o a paráfrase de Else, cujo teor parece bem fundamentado no seu

comentário. Tendo em conta o que Aristóteles dirá no cap. XIII, e, sobretudo, a sua lista de argumentos de *máxima tragicidade* (Alcmêon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo), facilmente se verificará que *φιλία* não é simplesmente “amizade” ou “amor” ou qualquer outro sentimento, mas sim, “*the objective state of being φίλοι by virtue of blood ties*” (p. 349): no *Édipo*, o reconhecimento de Laio transfere o herói para tal estado emocional. Por outro lado, também *ἐχθρα* não é simplesmente “inimizade” ou “ódio”, mas “*a passage into inimity on the part of natural φίλοι*” (350), por exemplo, a que se dá quando Clitemnestra “reconhece” que o próprio filho chega para matá-la. De qualquer modo, a verdadeira situação entre personagens era desconhecida antes, e o reconhecimento sempre será “passagem do ignorar ao conhecer”. O argumento decisivo do filólogo de Harvard é, porém, que *ὠρισμένος* não pode significar “destinado” (realmente “destino” é coisa que não intervém na filosofia de Aristóteles), mas “definido” ou “delimitado”: o que o filósofo refere aqui “não é a idéia de que Édipo está destinado a ser infeliz, mas o simples fato de que, no princípio da peça, ele se encontra na situação, no estado de . . . um homem feliz” (p. 351). O contraste depara-se-nos no Orestes da *Ifigênia Táurida* (situação ou estado de infelicidade do herói, no início da peça). Em suma: “em geral, o feito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços de sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobreveio ou ameaça sobrevir àquele” (352).

§ 62. [*do modo como ficou dito*], isto é, reconhecimento com seres inanimados e casos acidentais, podem dar-se de acordo com a definição do § precedente. [*Seres inanimados e casos acidentais*]: Hardy e Gudeman não distinguem “seres inanimados” e “casos acidentais”, isto é, lêem *ἀψυχὰ τυχόντα* (καὶ serviria para realçar *τυχόντα*): “... *car à l'égard d'objets inanimés aussi, même les premiers venus* . . .” (Herdy) — “... *in Bezug auf leblose, und zwar ganz beliebige Dinge* . . .” (Gudeman).

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

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

CAP. XII

Capítulo suspeito de inautêntico e interpolado: com efeito, a teoria do mito complexo continuará, no cap. XIII, a argumentação do cap. XI, sem lapso sensível. Mas, por outro lado, é certo que o tratamento das “partes quantitativas” estava prometido desde o início do livro (“... quantos e quais os elementos . . .”, § 1) e que, no cap. VI, enumerando as partes da tragédia, Aristóteles sublinha que aquelas são somente as partes que “constituem a sua qualidade” (§ 31). É natural, por conseguinte, e sobretudo no decorrer de uma exposição oral, que o filósofo abrisse um parêntese, ou procedesse a um *excursus* acerca dos elementos quantitativos da tragédia. O momento, aqui, não é de todo importuno, porquanto já havia enumerado os elementos qualitativos (espetáculo, melopéia, elocução, mito, caráter e pensamento) da poesia dramática, e os três elementos estruturais do mito complexo da tragédia (*peripécia*, reconhecimento e catástrofe). Em suma, além de ser defensável a autenticidade (os críticos reconhecem o estilo do filósofo pelo menos nas palavras iniciais, e Gudeman, na brevidade característica das definições, o cap. XII nem sequer teria sido deslocado ou transposto. Em geral, do valor informativo destas poucas linhas só há a dizer que são elas a fonte mais antiga da doutrina tratada, e que, apesar da brevi-