

A POÉTICA CLASSICA

Aristóteles, Horácio e Longino

A despeito dos muitos séculos decorridos desde a época em que foram originariamente escritos, bem como da circunstância de representarem a teoria ou preceptística de uma prática literária muito diferente da nossa, os três textos reunidos neste volume ainda têm plena atualidade. Isso porque tanto a Poética, de Aristóteles, quanto a Arte Poética, de Horácio, e o Tratado do Sublime, de Longino, que lhe recolheram e ampliaram as lições, representam uma visão de conjunto extremamente lúcida da essência e da finalidade da literatura como arte. Do seu valor histórico e da sua permanente atualidade dá testemunho, quando mais não fosse, o fato de, em nosso século, primeiramente a Nova Crítica americana, depois o Estruturalismo francês, e, mais recentemente, a Hermenêutica ou Estética da Recepção alemã, terem a eles voltado em busca de novos pontos de partida para a sua teorização acerca da práxis literária. Daí o excepcional interesse, para professores e estudantes de Letras, assim como para outros leitores que tenham a atenção voltada para tal campo de estudos, deste volume onde se coligem, para maior comodidade de leitura, consulta e cotejo, os três textos fundamentais da Poética clássica. Foram eles traduzidos diretamente do grego e do latim, e anotados, pelo Prof. Jaime Bruna, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e a seu respeito escreveu o Prof. Roberto de Oliveira Brandão, do mesmo Departamento, o estudo introdutório também aqui recolhido.

EDITORA CULTRIX

UFSC-BU



0.325.341-7

A POÉTICA CLÁSSICA

BELTRIX

82

A

EX

N.Cham. 82.085 A717p

Autor: Aristóteles

Título: A poetica clássica.



3253417

Ac. 143490

EX.2 UFSC BC BELATRIX



ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO

A POÉTICA CLÁSSICA

Introdução

ROBERTO DE OLIVEIRA BRANDÃO

(Professor-assistente doutor de Literatura Brasileira
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo)

Tradução direta do grego e do latim

JAIME BRUNA

(Professor-assistente doutor de Latim da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo)

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

Aristóteles, 384-322 A.C.

A75p A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino; introdução
6. ed. por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do
latim por Jaime Bruna. --6. ed.-- São Paulo: Cultrix: 1995.

I. Poética I. Horácio, 65-8 A.C. II. Longino, 213?-273. III.
Brandão, Roberto de Oliveira, 1934 - IV. Bruna, Jaime, 1910 -
V. Título.

81-0649

CDD-808.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte poética: Retórica: Literatura 808.1
2. Poética: Retórica: Literatura 808.1



(BU)

UFSC-BU

ARISTÓTELES

POÉTICA

Falemos da natureza e espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema; depois, do número e natureza das partes e bem assim da demais matéria dessa pesquisa, começando, como manda a natureza, pelas noções mais elementares.

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo¹ e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma.

Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Valem-se, por exemplo, apenas da melodia e ritmo a arte de tocar flauta e a da cítara, mais outras que porventura tenham a mesma propriedade, tal como a das fístulas;² já a arte da dança recorre apenas ao ritmo, sem a melodia; sim, porque os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações.

A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome.³ Não dispomos de nome que dar aos mimos⁴ de Sófron e Xenarco ao mesmo tempo que aos diálogos socráticos e às obras de quem realiza a imi-

Bibliografia:

Poética, de Aristóteles, nas seguintes edições:

Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, recognovit I. Bywater, Clarendon, editio altera, 1953.

The Loeb Classical Library, with an English translation by W. Hamilton Fyfe, London, 1960.

Soc. d'Édition "Les Belles Lettres", texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1952.

1. Hino coral em louvor de Dioniso (Baco).

2. Flauta de pastor.

3. Diz-se hoje *Literatura*, muito se discutindo sobre o conceito.

4. Pequena farsa em prosa, de assunto ordinariamente familiar.

tação por meio de trímetros, distícos elegíacos ou versos semelhantes. Nada impede que pessoas, ligando à metrificação a poesia, dêem a uns poetas o nome de elegíacos, a outros o de épicos, denominando-os, não segundo a imitação que fazem, mas indiscriminadamente conforme o metro que usam.

Costuma-se dar esse nome mesmo a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta. Semelhantemente, quem realizasse a imitação combinando todos os metros, como Querêmon na rapsódia *Centauro*, mesclada de todos os metros, também devia ser chamado poeta.

Quanto a este ponto, bastam as distinções feitas.

Artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirâmbica, a dos nomos,⁵ a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros. A essas diferenças das artes me refiro quando falo em meios de imitação.

II

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.

Essas diversidades podem ocorrer igualmente na arte da dança, na da flauta ou da cítara; bem assim no que tange à prosa e na poesia não musicada. Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores; Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a compor paródias, e Nicócares, o autor da *Diliada*,⁶ inferiores; o mesmo se diga quanto aos ditirambos e nomos; podem-se criar caracteres como os ciclopes de Timóteo e de Filóxeno.

5. Cântico ao som de harpa, em louvor de Apolo.

6. *Diliada* lembra *Iliada*, mas celebra poltrões em vez de heróis, ao que sugere o nome. O poema, aliás, é desconhecido.

Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade.

III

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos. Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo.

Essas, pois, as três diferenças que distinguem a representação, como dissemos de início: meios, objetos e maneira.

Assim, dum modo Sófocles⁷ é imitador no mesmo sentido que Homero — pois ambos representam seres superiores — de outro, no mesmo sentido que Aristófanes,⁸ pois ambos representam pessoas fazendo, agindo.

Essa, segundo alguns, a razão do nome *drama*, o representá-las em ação. Por isso também reivindicam os dórios para si tanto a tragédia, quanto a comédia; a comédia, os megarenses⁹ daqui, como criada no tempo de sua democracia, e os da Sicília, por ser dali Epicarmo, poeta muito anterior a Quiônides e Magnes; a tragédia, alguns do Peloponeso. Alegam como prova a denominação, porquanto eles, dizem, dão o nome de *comas* aos arrabaldes; os atenienses, o de *demos*. Os comediantes tirariam o nome, não do verbo *komázein*,¹⁰ mas do fato de vaguearem pelos arrabaldes, tocados, com desprezo, para fora da cidade; ademais, *agir*, no seu dialeto, é *dran*, ao passo que os atenienses dizem *práttein*.

Quanto, pois, às diferenças de representação, seu número e natureza, basta o que dissemos.

IV

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância — e nisso

7. Autor de tragédias.

8. Autor de comédias.

9. Duas cidades se chamavam Mégara; uma, próxima do Istmo de Corinto; a outra, na Sicília.

10. Percorrer as ruas em cortejo, cantando e dançando.

difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação — e todos têm prazer em imitar.

Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres.

Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante.

Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo — que os metros são parte dos ritmos é fato evidente — primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia.

A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios.

De nenhum autor anterior a Homero podemos citar uma obra desse gênero, embora seja provável que tenha havido muitos; podemos, a partir de Homero, mencionar, por exemplo o seu *Margites* e outros semelhantes, nos quais, em harmonia com o gênero, veio também o metro jâmbico¹¹ — ainda hoje se denomina poesia jâmbica esse gênero — porque nesse metro se trocavam doestos. Houve, pois, entre os antigos, autores tanto de versos heróicos,¹² quanto de jâmbicos.

Homero, assim como foi autor de poemas nobres — pois só ele compôs obras, que, sobre serem excelentes, são representação de ações — assim também foi o primeiro a mostrar o esboço da comédia,

11. O jambo é um pé de duas sílabas, a primeira, breve e a segunda, longa. Usava-se nas invectivas.

12. Hexâmetro, verso teoricamente composto de seis dáctilos, pés formados de uma sílaba longa seguida de duas breves.

dramatizando, não o vitupério, mas o cômico, pois o *Margites* está para as comédias como a *Iliada* e a *Odisséia* para as tragédias.

Surgidas a tragédia e a comédia, os autores, segundo a inclinação natural, pendiam para esta ou aquela; uns tornaram-se, em lugar de jâmbicos, comediógrafos; outros, em lugar de épicos, trágicos, por serem estes gêneros superiores àqueles e mais estimados.

Examinar se a tragédia em suas variedades alcançou ou não pleno desenvolvimento, julgada em si mesma e nos espetáculos, é outra questão.

Nascida, pois, de improvisações a princípio — tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades — a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria.

Foi Ésquilo quem teve a iniciativa de elevar de um para dois o número de atores; ele diminuiu o papel do coro e atribuiu ao diálogo a primazia; o número de três atores e o cenário devem-se a Sófocles. Adquirindo extensão com o abandono de fábulas curtas e da linguagem cômica, que trazia de sua origem satírica, a tragédia só tardiamente adquiriu majestade. O seu metro, de tetrâmetro trocaico,¹³ passou a jâmbico; a princípio usavam o tetrâmetro trocaico porque o poema era satírico¹⁴ e mais chegado à dança, mas, tornando-se diálogo, achou naturalmente o metro próprio, pois o jâmbico é o metro mais coloquial. Demonstra-o o fato de proferirmos na conversação muitos trímetros jâmbicos e raramente hexâmetros, e estes, quando saímos do tom de conversa.

O número de episódios e ornamentos em geral com que se diz terem sido ordenadas as partes, demo-los por estudados, pois daria longo trabalho discorrer sobre cada um.

V

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma

13. Tetrâmetro, verso formado de quatro metros, cada um de dois pés. O troqueu, ou coreu, compõe-se de uma sílaba longa seguida duma breve.

14. Interlúdio curto e jocoso, interpretado por atores vestidos como sátiros. O nome nada tem com o de sátira, que é latino.

espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.

As transformações por que passou a tragédia, bem como os seus autores, são conhecidos; os da comédia, porém, são desconhecidos por não ter ela gozado de estima desde o começo. Com efeito, só tardiamente o arconte¹⁵ forneceu o coro de comediantes; antes, eram voluntários. Ela já tinha adquirido certa forma, quando se passou a lembrar o nome dos chamados poetas cômicos.

Não se sabe quem introduziu máscaras, prólogos, número de atores e semelhantes particularidades; o compor fábulas é de Epicarmo e Fórmis. O começo foi na Sicília; em Atenas, foi Crates o primeiro a abandonar a forma jâmbica e compor diálogos e enredos de assunto genérico.

A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere. Não obstante, primitivamente, procediam assim tanto nas tragédias como nas epopéias.

Das partes componentes, umas são as mesmas; outras, peculiares à tragédia. Por isso, quem sabe discernir entre a boa tragédia e a ruim sabe-o também quanto à epopéia, pois o que a epopéia tem está presente na tragédia, mas nem tudo que esta possui se encontra naquela.

VI

Da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante. Falamos da tragédia, tomando sua definição em decorrência do que dissemos. É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrifcação e as outras, cantadas.

15. Magistrado executivo em Atenas.

Como a imitação é feita por personagens em ação, necessariamente seria uma parte da tragédia em primeiro lugar o bom arranjo do espetáculo; em segundo, o canto e as falas, pois é com esses elementos que se realiza a imitação.

Por falas entendo o simples conjunto dos versos; por canto, coisa que tem um sentido inteiramente claro.

Como se trata da imitação duma ação, efetuada por pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e idéias (pois essas diferenças empregamos na qualificação das ações), existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme essas causas.

Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações; caráter, aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação; idéias, os termos que empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam.

Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto. Com efeito, dois elementos são os meios da imitação; um, a maneira; três, o objeto; além desses não há outro. Deles, por assim dizer, todos os poetas se valem, pois todo drama envolve igualmente espetáculo, caráter, fábula, falas, canto e idéias.

A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa.

Ademais, sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres, sim. As tragédias da maioria dos autores modernos carecem de caracteres; a muitos poetas sucede, de modo geral, o mesmo que a Zêuxis entre os pintores, em confronto com Polignoto; este, com efeito, é um excelente pintor de caracteres, enquanto nenhum estudo de caráter há na pintura de Zêuxis.

Outrossim, mesmo quando se alinham falas reveladoras de caráter, bem construídas em matéria de linguagem e idéias, não se realizará obra própria de tragédia; muito mais se obterá com uma tragédia deficiente nessas partes, mas provida duma fábula e do arranjo das

ações. Além disso, os mais importantes meios de fascinação das tragédias são partes da fábula, isto é, as peripécias e os reconhecimentos.

Mais uma prova é que os que empreendem poetar logram exatidão na fala e nos caracteres antes de a conseguirem no arranjo das ações, como quase todos os autores primitivos.

A fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar os caracteres. É mais ou menos como na pintura; se alguém lambusasse uma tela com as mais belas tintas em confusão, não agradaria como quem esboçasse uma figura em branco e preto. A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo.

Vêm em terceiro lugar as idéias, isto é, a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza; tarefa, nos discursos, da política e da retórica. Os antigos faziam as personagens falar como cidadãos; os modernos, como mestres de retórica.

Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia: aceitação ou recusa — por isso, carecem de caráter as palavras quando nelas não há absolutamente nada que o intérprete aceite ou recuse. Há idéias quando os intérpretes dizem que algo é ou não é, ou expressam alguma coisa em termos genéricos.

O quarto componente literário é a fala; entendo, como ficou dito, que fala é a interpretação por meio de palavras, o que tanto vale para versos como para prosa.

Dos restantes componentes é o canto o maior dos ornamentos. O espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética; dum lado, o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contra-regra do que a dos poetas.

VII

Definidos os componentes, passemos ao problema do arranjo das ações, pois esse é fator primeiro e mais importante da tragédia.

Assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa,

quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada mais; meio o que de si vem após outra coisa e após o quê outra coisa vem.

As fábulas bem constituídas não devem começar num ponto ao acaso, nem acabar num ponto ao acaso, mas utilizar-se das fórmulas referidas.

Outrossim, a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenadas estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer; o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira.

O limite de extensão com respeito aos concursos e à percepção da platéia não é matéria da arte; se houvessem de concorrer cem tragédias, fá-lo-iam sob a clepsidra, como, dizem, já mais duma vez aconteceu. Quanto ao limite conforme a natureza mesma da ação, sempre quanto mais longa a fábula até onde o consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplidão; contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse o limite de extensão conveniente.

VIII

Não consiste a unidade da fábula, como crêem alguns, em ter um só herói, pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade. Assim também uma pessoa pratica muitas ações, que não compõem nenhuma ação única. Daí parece terem errado todos os autores de *Heracleidas* e *Teseidas*¹⁶ e poemas congêneres, supondo que, por ser Heracles um só, a fábula ganharia também unidade.

16. Poemas sobre Heracles (Hércules) e Teseu, heróis de múltiplas façanhas independentes umas das outras.

Homero, assim como é superior em tudo mais, parece ter visto muito bem também isso, seja pelo conhecimento da arte, seja pelo seu gênio; escrevendo a *Odisséia*, não narrou tudo quanto aconteceu ao herói, por exemplo, o ferimento no Parnaso,¹⁷ a simulação de loucura quando se arremetia a tropa,¹⁸ fatos dos quais a ocorrência de um não acarretava a necessidade ou probabilidade do outro, mas compôs a *Odisséia* em torno duma ação única, como a entendemos, e assim também a *Iliada*.

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arrançadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo.

IX

É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades¹⁹ fez ou o que fizeram a ele.

17. Mordido por um javali, na adolescência, numa caçada com o avô. Ao exemplar da *Odisséia* de que dispunha Aristóteles faltava provavelmente a descrição que se lê no canto XIX a partir do verso 395.

18. Em Aulis, a fim de não embarcar para a guerra, Odiseu fingiu ter enlouquecido, mas Palamedes o desmascarou.

19. *Alcibiades* é aqui como se dissesse *Fulano*.

No que concerne à comédia, isso a esta altura já se tornou evidente, pois a fábula é composta segundo as verossimilhanças e depois é que se dão nomes quaisquer às personagens, não como os poetas jâmbicos, que escrevem visando a pessoas determinadas.

Já nas tragédias, os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram;²⁰ a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido.

Não obstante, nalgumas tragédias são familiares uma ou duas personagens; as demais, fictícias; noutras, nenhuma, como no *Anteu* de Agatão; nesta, tanto a ação como as personagens são imaginárias; nem por isso agrada menos.

Assim, não é imperioso procurar ater-se a todo custo às fábulas tradicionais, em torno das quais tem girado a tragédia. É esse um empenho risível, dado que as fábulas conhecidas o são de poucos e, não obstante, agradam a todos.

Isso evidencia que o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador.

Das fábulas e ações simples, as episódicas são as mais fracas. Chamo episódica aquela em que a sucessão dos episódios não decorre nem da verossimilhança nem da necessidade. Dessas fazem os poetas medíocres por serem o que são, e também os bons por atenção aos atores; compondo para concursos e dilatando a fábula além do que ela suporta, são amiúde forçados a contrafazer a seqüência natural.

O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte; com efeito, mesmo dentre os fortuitos, despertam a maior admiração os que aparentam ocorrer, por assim dizer, de propósito; por exemplo, a estátua de Mítis em Argos matou o culpado da morte de Mítis, tombando sobre ele, quando assistia a um festejo; ocorrências semelhantes não se afiguram casuais; segue-se necessariamente que as fábulas dessa natureza são mais belas.

20. Segundo a tradição.

X

Umás fábulas são simples, outras complexas; é que as ações imitadas por elas são obviamente tais. Chamo simples a ação quando, ocorrendo ela, como ficou definido, de maneira coerente e una, se dá mudança de fortuna sem se verificarem peripécias e reconhecimentos; complexa, quando dela resulta mudança de fortuna, seja com reconhecimento, seja com peripécia, seja com ambas as coisas.

Essas ocorrências devem nascer da própria constituição da fábula, decorrendo por necessidade ou verossimilhança de eventos anteriores; muita diferença vai entre acontecer isto, dum lado, por causa daquilo e, doutro, após aquilo.

XI

Peripécia é uma viravolta das ações em sentido contrário, como ficou dito; e isso, repetimos, segundo a verossimilhança ou necessidade; como, no Édipo, quem veio com o propósito de dar alegria a Édipo e libertá-lo do temor com relação à mãe,²¹ ao revelar quem ele era, fez o contrário; igualmente, no Linceu; este é levado para morrer e Dânao vai empós para o matar, mas, em consequência dos fatos, acabou morrendo Dânao e salvando-se Linceu.

O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no Édipo.

Existem outras formas de reconhecimento, pois, com respeito a coisas inanimadas e triviais, sucede por vezes o que acabamos de dizer e se pode reconhecer se alguém praticou ou não uma ação. Porém o mais próprio da fábula e mais próprio da ação é o que foi exposto acima. Com efeito, um reconhecimento dessa espécie, com peripécia, acarretará pena ou temor; de ações com tais efeitos é que se entende ser a tragédia uma imitação. Outrossim, a má ou boa sorte dependerá de semelhantes ações.

21. Mérope, suposta mãe; o que Édipo temia estava acontecendo com a verdadeira, Jocasta.

Como o reconhecimento se dá entre pessoas, às vezes é apenas uma personagem que reconhece outra, quando não há dúvida sobre a identidade de uma delas; às vezes ambas devem reconhecer; por exemplo, Ifigênia foi reconhecida por Orestes²² pelo envio da carta, mas para ele ser reconhecido por ela era preciso outro reconhecimento.

Nesse passo se verificam duas partes da fábula, a peripécia e o reconhecimento; mas há uma terceira, o patético. Das três já estudamos a peripécia e o reconhecimento; o patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.

XII

Dos elementos constitutivos da tragédia que cumpre utilizar tratamos atrás; quanto à extensão e divisão em secções distintas, estas são as partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, distinguindo-se neste último o párodo e o estásimo; estas partes são comuns a todas as tragédias; os cantos dos atores e os *comos* são peculiares a algumas.

Prólogo é toda a parte da tragédia que antecede a entrada do coro; episódio, toda uma parte da tragédia situada entre dois cantos corais completos; êxodo, toda a parte da tragédia após a qual não vêm canto do coro. Do canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro; estásimo, o canto coral sem anapestos e troqueus;²³ *como*, um lamento conjunto do coro e dos atores.

Dos elementos constitutivos da tragédia que cumpre utilizar tratamos atrás; quanto à extensão e à divisão em secções distintas, são essas as partes.

XIII

O que é preciso visar, o que importa evitar na composição das fábulas, por que meios lograr o efeito próprio da tragédia, eis o que cumpre expor em continuação ao que ora foi dito.

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena — característica própria de tal imitação — em primeiro

22. Em Eurípides, *Ifigênia em Táuride*.

23. Anapestos são pés formados de duas sílabas breves seguidas duma longa. Estásimo é canto coral que separa dois episódios.

lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refuges, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor.

Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas.

Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior.

Di-lo a prática; a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno dumas poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro, Tiestes e Télefo, e quantos outros vieram a sofrer ou causar desgraças tremendas.

A mais bela tragédia, portanto, à luz dos preceitos da arte, tem essa estrutura.

Portanto, nisso precisamente erram os que censuram Eurípides por proceder assim nas tragédias e por terminarem muitas das suas num infortúnio. Essa, como vimos, é a maneira correta. Uma prova muito válida é que, em cenas e nos concursos, os dramas desse tipo são os mais trágicos, quando bem dirigidos, e Eurípides, embora não tenha em geral uma boa economia, se mostra o mais trágico dos poetas.

Segue-se a tragédia que alguns qualificam como primeira, a que tem uma estrutura desdobrada, como a *Odisséia*, e tem desfechos opostos para as personagens melhores e para as piores. Qualificam-na como a primeira, considerando os gostos da platéia; os autores acompanhavam a preferência dos espectadores. Mas esse não é o prazer pró-

prio da tragédia, senão o da comédia, pois nesta os mais ferrenhos inimigos nos mitos, como Orestes e Egisto, saem, por fim, conciliados, sem que ninguém mate e ninguém morra.

As vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimentaria quem ouvisse a estória de Édipo. Obter esse efeito por meio do espetáculo é menos artístico e requer apenas recursos cênicos.

Aqueles que deparam por meio do espetáculo, em vez do sentimento de temor, apenas o monstruoso, nada têm de comum com a tragédia, pois nesta não se deve procurar todo e qualquer prazer, e sim o que lhe é próprio. Como, porém, o poeta deve proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor, é evidente que essas emoções devem ser criadas nos incidentes.

Examinemos quais eventos parecem temerosos e quais confrangedores.

Ações dessa natureza ocorrem necessariamente entre pessoas ou amigas, ou inimigas, ou indiferentes. No caso dum inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; tampouco no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho a mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar.

Não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição; refiro-me, por exemplo, à morte de Clitemnestra às mãos de Orestes e a de Erifila às de Alcmeão; ²⁴ o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional. Expliquemos com maior clareza o que entendemos por atinadamente.

A ação pode ser praticada, como a concebiam os poetas de outrora, por personagens cientes e conscientes, como também Eurípides

24. Dois exemplos de matricídio.

figurou a Medéia matando os filhos; pode também ser praticada sem que o autor tenha consciência da monstruosidade, mas venha depois a reconhecer o parentesco, como o Édipo de Sófocles. Nesse caso, o acontecimento se deu fora do drama, mas exemplo de ação levada a efeito na tragédia mesma é o *Alcmeão* de Astidamante, ou o Telégonos do *Ulisses Ferido*.

Além dessas há uma terceira figuração: a de quem vai cometer, por ignorância, um ato irreparável, mas, antes de consumá-lo, reconhece a vítima. Além dessas não há outra hipótese, pois necessariamente a ação se pratica ou não se pratica, com conhecimento ou sem ele.

A menos eficaz das figurações é a duma personagem, na iminência dum atentado consciente, não o consumir; causa repulsa, sim, mas não é trágica, por não se dar a desgraça. Por isso, nenhum poeta cria situação semelhante, salvo raros casos, como o de Hêmon, na *Antígona*, contra Creonte.²⁵

Vem em seguida o caso da execução. Melhor é quando a personagem pratica a ação sem conhecimento e reconhece depois de a praticar, pois então não há repulsa e o reconhecimento produz abalo.

A melhor figuração é a última; refiro-me, por exemplo, à do *Cresfonte*, quando Mérope, a ponto de matar o filho, não o mata e sim reconhece; igual conjuntura, na *Ifigênia*, entre a irmã e o irmão, e na *Hele*, quando, a ponto de entregar a mãe, o filho a reconhece.

Por esse motivo, como atrás dissemos, as tragédias giram em torno dumas poucas famílias. Em suas pesquisas, os poetas descobriram, não por sua arte, mas por acaso, como deparar tais situações nas fábulas; são, pois, forçados a recorrer àquelas casas em que aconteceram tais desgraças.

Do arranjo das ações e da natureza que devem ter as fábulas ficou dito o bastante.

XV

Quanto aos caracteres, há quatro alvos a que visar. Um e o primeiro deles é que sejam bons. A peça terá caráter, se, como dissemos, as palavras ou ações evidenciam uma escolha; ele será bom, se esta for boa. Isso aplica-se a cada gênero de personagem; mesmo uma

25. Nesta tragédia de Sófocles, Hêmon ameaça a Creonte, seu pai.

mulher ou um escravo podem ser bons, embora talvez a mulher seja um ser inferior e o escravo, de todo em todo insignificante.

O segundo alvo é que sejam adequados. O caráter pode ser viril, mas não é apropriado ao de mulher ser viril ou terrível. O terceiro é a semelhança,²⁶ o que difere de figurar um caráter bom e adequado, no sentido em que o dissemos. O quarto é a constância; mesmo quando o modelo representado é inconstante e se figura tal caráter, ainda precisa ser constante na inconstância.

Um exemplo de baixeza de caráter desnecessária é o Menelau no *Orestes*; de caráter inadequado e impróprio, a lamentação de Odisseu na *Cila* e o discurso de Melanipe; de inconstante, a Ifigênia em *Aulis*, pois a suplicante nada se parece com a que vem depois.

É mister também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro.

O desenredo das fábulas, é claro, deve decorrer da própria fábula e não, como na *Medéia*, dum mecanismo²⁷ e como, na *Iliada*,²⁸ quando se discute o zarpar de volta; à intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver. Nas ações não pode haver nada de irracional, ou então, que se situe fora da tragédia, como no *Edipo* de Sófocles.

Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela. Assim, ao poeta que imita personagens temperamentais ou fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa; por exemplo, o Aquiles de Agatão e o de Homero.

Essas são as normas de observar e além dessas as relativas às sensações que acompanham necessariamente a poética; com efeito,

26. Entenda-se semelhança com a tradição; o contrário seria chocante.

27. Medéia, após matar os filhos, evade-se no "carro do sol", um aparelho cênico.

28. A deusa Atena intervém para impedir os aqueus de embarcar de volta, desistindo da guerra de Tróia. *Iliada*, II, 166 sgs.

também nesse domínio se cometem muitos enganos. Mas delas trata-
mos suficientemente nos estudos publicados.²⁹

XVI

Dissemos atrás em que consiste o reconhecimento; das espécies de reconhecimento, a primeira é a menos artística e a ela mais comumente se recorre por incapacidade: o reconhecimento por meio de sinais. Desses, uns são congênitos, como a "lança que portam os Filhos da Terra",³⁰ ou "estrelas", quais emprega Cárcino no *Tiestes*; outros são adquiridos, e destes uns no corpo, tais como cicatrizes, outros fora, como os colares ou, como na *Tiro*, a cesta.

O emprego desses sinais pode ser melhor ou pior; por exemplo, Odisseu, graças à cicatriz, foi reconhecido dum modo pela nutriz,³¹ doutro pelos porcarões;³² com efeito, são menos artísticos os reconhecimentos obtidos por comprovação e todos os equivalentes; melhores os que vêm duma peripécia, como o da passagem do *Banho*.³³ Vêm em segundo lugar os reconhecimentos forjados pelo poeta e por isso não artísticos, por exemplo, na *Ifigênia*, quando Orestes revela que é Orestes; ela é reconhecida graças à carta, mas ele próprio diz o que o poeta deseja, não o que a fábula requer. Por isso, avizinha-se do referido defeito, pois bem podia trazer ele alguns sinais. Menciono também a "voz da lançadeira" no *Tereu*,³⁴ de Sófocles.

A terceira espécie é a do reconhecimento devido a uma lembrança, quando a vista de algum objeto causa sofrimento, como nos *Cíprios*, de Diceógenes, onde, ao ver o quadro, a personagem chora; igualmente no *Conto de Alcínoo*,³⁵ onde, ouvindo o citaredo, as recordações provocam lágrimas; graças a essas emoções é que foram reconhecidos.

29. Obras *exotéricas*, isto é, publicadas para circular fora do Liceu; as *esotéricas* se destinavam a uso interno, como a presente *Arte Poética*, sorte de apostila explicada em classe pelo mestre.

30. São os Espartas, nascidos dos dentes do dragão semeados por Cadmo.

31. *Odisséia*, XIX. 392: descobrimento graças à cicatriz.

32. *Odisséia*, XXI. 207: o próprio Odisseu declara quem é.

33. *Odisséia*, XIX. 391 e sgs.

34. Filomela, cuja língua Tereu cortara, revela a Procne, sua irmã, a violência sofrida, tecendo o recado num tapete. Veja-se Ovídio, *Metamorfoses*, VI, 576.

35. *Odisséia*, VIII, 521 e sgs.

A quarta é a que utiliza um silogismo, como nas *Caejoras*:³⁶ chegou alguém parecido comigo; ninguém se parece comigo senão Orestes; portanto, foi ele quem chegou. Lembro também o reconhecimento usado por Políido, o sofista, no caso de Ifigênia; é natural a reflexão de Orestes, de que não só foi imolada a irmã, mas o mesmo acontece a ele. Também, no *Tideu*, de Teodectes, diz o herói que, tendo vindo com esperança de achar o filho, vem a perecer ele próprio. E nas *Fineidas*: ao verem o lugar, as mulheres inferem qual o seu destino, o de morrerem ali, pois ali tinham sido expostas.

Há também um reconhecimento construído num paralogismo dos espectadores, como no *Odisseu Falso Mensageiro*;³⁷ ele e ninguém mais armar o arco é invenção do poeta, pura suposição; mesmo se declarasse que reconheceria o arco, sem o ter visto; mas imaginar que se daria a reconhecer por esse meio é um paralogismo.

O melhor de todos os reconhecimentos é o decorrente das ações mesmas, produzindo-se a surpresa por meio de sucessos plausíveis, por exemplo, no *Édipo*³⁸ de Sófocles e na *Ifigênia*,³⁹ pois é plausível querer ela confiar uma carta. Somente esses, com efeito, dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar, os surgidos dum silogismo.

XVII

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições. Prova-o a censura que se fazia a Cárcino; o seu Anfiarau assomava do templo; como o espectador não via este, não percebia esse pormenor; a falha desagradou à platéia e causou o malogro da peça.

É preciso também, quanto possível, reforçar o efeito por meio das atitudes. Com efeito, por terem a mesma natureza que nós, são

36. De Esquilo. O silogismo é de Electra.

37. Tragédia desconhecida, inspirada sem dúvida no canto XXI da *Odisséia*.

38. Édipo investiga o assassinio de Laio, seu pai, e acaba descobrindo ser ele próprio o assassino.

39. Ifigênia confia a Pílates uma carta, que ele entrega ao destinatário Orestes, ali presente, declarando a sua identidade.

muito convincentes as pessoas tomadas de emoção; com a maior veracidade tempestua quem está tempestuoso e raivece quem encolerizado; por isso, a arte poética pertence ao talentoso ou ao inspirado; no primeiro caso estão os que facilmente se amoldam; no segundo, os fora de si.

As fábulas, quer tradicionais, quer inventadas, cabe ao poeta mesmo esboçá-las em linhas gerais e depois dividi-las em episódios e desenvolvê-las. Entendo que se pode ter uma visão das linhas gerais, por exemplo, da *Ifigênia*, assim: certa donzela, imolada, desapareceu sem que o notassem os oficiantes; instalada noutra país, onde era costume sacrificar à deusa os estrangeiros, desempenhou esse sacerdócio. Passados anos, aconteceu que ali chegou o irmão da sacerdotisa. O ter o deus prescrito, por alguma razão, que lá fosse ter e o propósito da viagem⁴⁰ ficam fora da fábula. Chegado, é preso e, prestes a ser imolado, dá-se a conhecer, quer como concebeu Eurípides, quer como Políido, plausivelmente observando que não só fora imolada sua irmã, mas também ele tinha de ser e veio daí a salvação. Após isso, é dar nomes às personagens e dividir os episódios, sem descuidar de que estes sejam apropriados, como, em *Orestes*, a loucura, causa de ser preso, e o salvamento pelo expediente da purificação.

Os episódios são breves nos dramas, mas por meio deles é que se alonga a epopéia. A fábula da *Odisséia* não é longa: um homem passa longos anos no exterior, impedido por Posidão de voltar, e está só; ademais, a situação em sua casa é tal que pretendentes⁴¹ lhe consomem as riquezas e ameaçam a vida do filho; ele chega maltratado das intempéries, revela a alguns quem é, ataca, salva-se e extermina os inimigos. Aí está o essencial; o mais são episódios.

XVIII

Toda tragédia tem um enredo e um desfecho; fatos passados fora da peça e alguns ocorridos dentro constituem de ordinário o enredo; o restante é o desfecho. Entendo por enredo o que vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a ventura ou desdita, e por desfecho o que vai do começo da mudança até o final; assim, no *Linceu* de Teodectes, enredo são os fatos anteriores mais o

40. Roubar e levar para Atenas a imagem da deusa Ártemis.

41. Pretendentes à mão de Penélope, suposta viúva.

rapto da criança. (lacuna no texto) desde a acusação de assassinio até o final.

Existem quatro tipos de tragédias: a complexa, formada toda de peripécia e reconhecimento; a patética, por exemplo, as de *Ajax* e as de *Ixíon*; a de caráter, como as *Ftiótidas* e *Peleu*; as de monstros, como as *Fórcidas*, o *Prometeu* e todas as desenroladas no Hades.⁴²

Deve-se principalmente tentar abranger todos os tipos, ou, pelo menos, os mais importantes e em maior número, sobretudo levando em conta as aleivosias modernamente assacadas aos poetas; como houve poetas que sobressaíam neste ou naquele, pretende-se que cada qual sobrepuje quem mais se distinguiu em cada um.

Para dizer com acerto se uma tragédia é a mesma ou uma outra, nada importa tanto como a fábula. É a mesma, quando tem o mesmo enredo e desfecho. Muitos enredam bem, mas desenredam mal; cumpre dominar bem uma e outra parte.

É preciso, como dissemos muitas vezes, lembrar-se de não dar à tragédia uma estrutura épica; chamo épica uma multiplicidade de fábulas, por exemplo, compor uma com toda a fabulação da *Iliada*. Ali, graças à extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; ao invés, nos dramas elas acabam muito aquém da concepção. Prova é que quantos escrevem o assolamento de Tróia por inteiro e não, como fez Eurípides, por partes, ou toda a estória de Níobe, e não como Êsquilo, ou se frustram na encenação, ou se classificam mal nos concursos, pois foi essa a causa única do malogro de Agatão.

É, porém, nas peripécias e nas ações singelas que os poetas acertam admiravelmente no alvo, que é obter a emoção trágica e os sentimentos de humanidade. Isso se dá quando o herói hábil, porém mau, sai logrado, como Sísifo, e o valente, porém iníquo, sai vencido. Tal desfecho é verossímil, no dizer de Agatão, pois é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis.

O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles. Na maioria dos poetas, as partes cantantes não pertencem à fábula mais do que a uma outra tragédia; por isso, o coro canta interlúdios, adotados a partir de Agatão. Ora, que dife-

42. Lugar para onde vão as almas dos mortos.

rença vai de cantar interlúdios a transportar duma outra peça uma longa fala ou um episódio inteiro?

XIX

Dos outros componentes já tratamos; resta-nos falar da linguagem e das idéias. Deixemos aos tratados de Retórica, por ser mais próprio desse ramo, o que concerne às idéias. É matéria das idéias tudo quanto se deve deparar por meio da palavra. Divide-se em demonstrar, refutar, suscitar emoções quais compaixão, temor, cólera e todas as congêneres, e ainda exagerar e atenuar.

Evidentemente, devem ser usadas as ações segundo os mesmos princípios, quando for preciso produzir os efeitos de pena, temor, exagero ou naturalidade. Toda a diferença está em que uns efeitos se devem manifestar independentemente de didascália, ao passo que outros, dependentes do texto, têm de ser produzidos pelo intérprete em sua fala. Realmente, qual a função do intérprete, se o efeito desejado se manifestasse mesmo sem recurso à palavra?

No tocante à linguagem, um aspecto sob o qual ela pode ser estudada é o da sua variedade; conhecê-la compete ao ator e ao especialista dessa matéria, por exemplo, o que é uma ordem, um pedido, um relato, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e quejandos.

Como base no conhecimento ou na ignorância dessas diferenças, não atinge a arte poética nenhuma pecha que se tome em consideração. Pois quem admitirá em Homero o erro, vituperado por Protágoras, de dar uma ordem querendo pedir, quando diz: "Canta-me, deusa, a cólera"...? Dizer que faça ou não faça alguma coisa, alega ele, é dar uma ordem. Por isso, fique de lado, como objeto doutra arte que não a poética.

XX

Compõem o todo da linguagem as seguintes partes: letra, sílaba, conetivo, articulação, nome, verbo, flexão, frase.⁴³

Letra é um som indivisível: não qualquer, mas um de que se produz naturalmente uma fala inteligível. Com efeito, também os brutos emitem sons indivisíveis, a nenhum dos quais chamo letra.

43. É dispensável a leitura deste capítulo, que, como parte do seguinte, só diz respeito à língua grega. Ademais, chegado até nós em mau estado, tem pouco que ver com a arte poética.

Divide-se a letra em vogal, semivogal e muda. Letra vogal é aquela que, sem obstáculo,⁴⁴ tem som audível; semivogal é aquela que, com obstáculo, tem som audível, por exemplo, o S e o R; muda, aquela que, além de ter obstáculo, por si mesma não tem som algum, mas acompanhada de alguma das que têm som, se torna audível; por exemplo, o G e o D.

Essas letras diferem conforme o arranjo da boca e o lugar, aspiração ou ausência desta, segundo sejam longas ou breves e, ainda, agudas, graves ou intermédias; aos tratados de Métrica compete o estudo de cada uma dessas variedades.

Sílaba é um som sem significado, composto de letra muda mais uma com som; com efeito, o grupo GR sem o A, tanto quanto com o A, em GRA, é uma sílaba. Compete, porém, igualmente à Métrica estudar essas diferenças.

O conetivo é um som sem significado, que não impede nem ocasiona a constituição duma voz significativa, formada de várias letras, à qual não quadra situar-se independentemente no começo duma frase, por exemplo μέν δή τοί δέ, ou um som sem significado, capaz de formar, de várias vezes cada qual com um sentido, uma voz uma significativa, por exemplo: ἀμφί, περί.

Articulação é um som sem significado que assinala o início, ou o fim, ou a divisão duma sentença, cuja posição natural é tanto nos extremos como no meio.

Nome é um som composto significativo, sem referência a tempo, do qual nenhuma parte é de si significativa, pois nas composições de dois elementos não os empregamos como tendo cada um o seu sentido; por exemplo, -doro, em Teodoro, nada significa.

Verbo é um som composto, com significado, com referência de tempo, do qual nenhuma parte tem sentido próprio, como no caso dos nomes; com efeito, homem, ou branco, não dão idéia de quando, mas anda, ou andou, trazem de acréscimo, um a idéia do tempo presente, o outro, a do passado.

Flexão é acidente do nome ou do verbo, que ou significa de ou a e relações que tais, ou dá a idéia de um ou muitos, por exemplo, homens ou homem, ou, com a inflexão do ator, uma pergunta, ou

44. O termo grego não significa exatamente obstáculo; mas parece significar os movimentos da língua e dos lábios na articulação de semivogais e consoantes, com obstrução total ou parcial da passagem do ar na fonação.

uma ordem; com efeito, as vozes *caminhou?* ou *caminha*, são flexões dum verbo segundo esses aspectos.

Frase é uma composição de sons significativa, algumas partes da qual significam de per si alguma coisa (pois nem toda frase é composta de verbos e nomes, por exemplo a definição de *homem*; dão-se frases sem verbo, mas sempre terão alguma parte com significado); por exemplo, *Cleão*, em *Cleão caminha*.

De duas maneiras a frase é una: designando ou um fato isolado, ou um conjunto de fatos ligados. A *Iliada*, por exemplo, é una em virtude de ligação; a definição de *homem* é una por significar só uma coisa.

XXI

Os nomes pertencem a dois tipos: os simples (chamo simples os resultantes de partes desprovidas de significado, por exemplo, *terra*) e os duplos; destes, uns procedem dum elemento que, embora tenha sentido, não o tem no composto, unido a outro que não tem sentido; outros provêm da união de elementos com significado. Pode haver também nomes triplos, quádruplos e até múltiplos, como tantos dentre os nomes longitroantes: *Hermocáicoxantos*...⁴⁵

Todo nome ou é corrente, ou raro, ou metafórico, ou ornamental, ou forjado, ou alongado, ou encurtado, ou modificado.

Por corrente entendo o empregado por todos; raro, o usado por alguns; assim, é claro, o mesmo nome pode ser corrente ou raro, não, porém, para as mesmas pessoas; por exemplo, *σίγγυον* é corrente em Chipre e raro entre nós.

Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia. Do gênero para a espécie significa, por exemplo, "Meu barco está parado ali", porque *fundear* é uma espécie de *parar*; da espécie para o gênero: "Palavra! Odisseu praticou milhares de belas ações!", porque *milhares* equivale a *muitas* e aqui foi empregado em lugar de *muitas*; duma espécie para outra, por exemplo: "Extraíu a vida com o bronze" e "talhou com o incansável bronze"; nesses exemplos *extrair* está por *talhar* e *talhar* por *extrair*, pois ambos querem dizer *tirar*.

Digo que há metáfora por analogia quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto para o terceiro; o poeta empregará o

45. Palavra fictícia, formada dos nomes de três rios.

quarto em lugar do segundo, ou o segundo em lugar do quarto; às vezes se acrescenta ao termo substituto aquele com que se relaciona o substituído. Refiro-me a analogias como a seguinte: o que a taça é para Dioniso o escudo é para Ares; assim, o poeta dirá da taça que é o *escudo de Dioniso* e, do escudo, que é a *taça de Ares*. Ou então: a velhice está para a vida como a tarde para o dia; chamará, pois, à tarde *velhice do dia*, e à velhice, *tarde da vida*, como fez Empédocles, ou *ocaso da vida*. As vezes não existe palavra assentada para um dos termos da analogia; nem por isso deixará de se empregar o símile; por exemplo, diz-se *semear* o esparzir a semente, mas para o esparzir o sol a sua chama não há termo próprio; mas isso está para o sol como o semear para a semente; por isso se disse: "semeando a chama pelos deuses criada." Além desse modo de empregar a metáfora, existe outro, quando, após usar o termo alheio, se negar algo que lhe é próprio, como se ao escudo se chamasse *taça*, não *de Ares*, mas *sem vinho*.

Forjado é o nome ainda absolutamente não usado por ninguém, a que o poeta mesmo dá curso; parece esse o caso de alguns termos como *galhos* por *cornos* e *oficiante* por *sacerdote*.

O nome é alongado ou encurtado; alongado, quando usada mais longa do que normalmente uma vogal, ou quando enxertada uma sílaba; encurtado, se lhe for tirada alguma coisa. Exemplo de alongado: *πόληος* em lugar de *πόλεως* e *Πηληιάδεω* em lugar de *Πηλείδου*; de encurtado *κρί* e *δῶ* e *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψι*.

O nome é modificado quando, da forma corrente, parte se deixa ficar e parte se inventa como *δεξιτερόν κατά μαζόν* em vez de *δεξιόν*.

Dos nomes em si mesmos, uns são masculinos, outros femininos, outros neutros. Masculinos são todos os terminados em N, R e S e sons compostos deste (são dois: *psi* e *csi*); femininos, os que terminam pelas vogais sempre longas, como *eta* e *ômega*, ou pela vogal *alfa* alongada. Assim, é igual o número de terminações masculinas ao de femininas, porque *psi* e *csi* se reduzem a S. Nenhum nome termina em mudas, nem em vogal breve. Em *iota*, só três: *μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*. Em Y, cinco; os neutros terminam nessas letras e também em N e S.

XXII

A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã. A mais clara é a regida em termos correntes, mas é chã; por exemplo, a poesia de Cleofonte e a de Estênelo. Nobre e distinta do vulgar é a

que emprega termos surpreendentes. Entendo por surpreendentes o termo raro, a metáfora, o alongamento e tudo que foge ao trivial. Mas, quando toda a composição se faz em termos tais, resulta um enigma, ou um barbarismo; a linguagem feita de metáforas dá em enigma; a de termos raros, em barbarismo; a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis; isso não é possível com a combinação de palavras próprias, mas é admissível com a metáfora; por exemplo, "vi um homem colando bronze num outro por meio do fogo"⁴⁶ e outras adivinhas que tais. Dos termos raros resulta barbarismo. É necessário, portanto, como que fundir esses processos; tirarão à linguagem o caráter vulgar e chão, por exemplo, a metáfora, o adorno e demais espécies referidas; o termo corrente, doutro lado, lhe dará clareza.

Trazem não mesquinha contribuição a uma linguagem clara e invulgar os alongamentos, encurtamentos e modificações das palavras; o aspecto diferente do usual, afastado do cotidiano, dar-lhe-á distinção, mas a participação do usual deparará clareza. Assim, não assiste razão aos que censuram essa maneira de ser do estilo e metem a riso, em cena, o poeta, como fez Euclides, o Antigo, dizendo ser fácil versejar quando é dado alongar sílabas à vontade.⁴⁷ Ele satirizou o procedimento com uma paródia:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα

οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον.

Ora, é ridículo, sim, dar na vista pelo uso dessa facilidade, mas moderação se espera em todos os aspectos da linguagem; quem usasse, fora de propósito, metáforas, termos raros e demais adornos, obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando ao cômico.

Que diferença faz nas epopéias o seu uso adequado, verifique-se introduzindo no verso os termos ordinários. Substituindo os termos raros, as metáforas etc. pelas palavras correntes, pode-se ver que dizemos a verdade. Ésquilo e Eurípides compuseram o mesmo verso jâmbico, com a mudança apenas duma palavra de uso corrente por outra rara; o verso de um parece-nos belo e o do outro, vulgar. Dissera, com efeito, Ésquilo no *Filoctetes*: "úlceras que come as carnes de meu pé". Eurípides usou *repastar-se* em lugar de *comer*. Também se,

46. Solução da adivinha: aplicação duma ventosa.

47. Liberdade poética, comparável à sístole e diástole.

no verso⁴⁸ que diz "foi um baixote, ordinário e feio"; se dissesse, com os termos triviais, "um pequeno, fraco e feio". Igualmente, "pondo-lhe um banco humilde e uma mesa acanhada"⁴⁹ e "pondo-lhe um banco ordinário e uma mesa pequena". Assim também "bramam as falésias" e "gritam as falésias".⁵⁰

Outrossim, Arífrades, em cena, metia à bulha os trágicos por usarem construções que ninguém empregaria na conversação, por exemplo δωμάτων ἀπο em vez de ἀπὸ δωμάτων e mais σέθεν, ἐγὼ δὲ νιν e Ἀχιλλέως πέρι em vez de περὶ Ἀχιλλέως etc. Todas as expressões dessa natureza, por não pertencerem ao uso corrente, comunicam distinção à linguagem e isso ele não compreendia.

É importante o uso criterioso de cada um dos citados recursos, dos nomes duplos, bem como dos raros, mas muito mais a fertilidade em metáforas. Unicamente isso não se pode aprender de outrem e é sinal de talento natural, pois ser capaz de belas metáforas é ser capaz de apreender as semelhanças.

Dos vocábulos, os duplos são os mais apropriados aos dítirambos; os raros, aos poemas heróicos; as metáforas, aos jâmbicos. Aliás, todos esses podem ser empregados nos heróicos; já nos jâmbicos, que imitam a fala antes de tudo, os termos apropriados são os que se usariam na conversação, a saber: termos correntes, metáforas e ornamentos.

A respeito das tragédias e imitação de ações, basta o que temos dito.

XXIII

No tocante à imitação narrativa metrificada,⁵¹ evidentemente, devem-se compor as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno duma só ação inteira e completa, com início, meio e fim, para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu; não sejam os arranjos como o das narrativas históricas, onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligado cada fato aos demais por um nexos apenas fortuito.

48. *Odisséia*, IX, 515.

49. *Odisséia*, XX, 259.

50. *Iliada*, XVII, 265.

51. Definição da epopéia.

Com efeito, assim como se deram na mesma ocasião a batalha naval de Salamina e o combate dos cartagineses na Sicília, sem visarem a nenhum objetivo comum, assim também às vezes, na seqüência dos tempos, um fato vem após outro, sem que deles ocorra nenhum fim único. Todavia, quase todos os poetas incidem nesse erro.

Por isso também sob esse aspecto Homero em confronto com os outros, como já dissemos, parece inspirado; ele não tentou narrar a guerra inteira, embora ela tenha tido um começo e um fim; a fabulação seria excessivamente longa para ser abrangida numa visão única, ou, se moderada a extensão, a variedade de incidentes a complicaria. Ele, porém, tomou apenas uma parte e lançou mão de muitos episódios, que distribuiu em seu poema, entre outros, o *Catálogo dos Navios*.⁵²

Em geral, porém, os poetas compõem em torno dum só herói ou um só tempo, ou duma só ação de muitas partes, como o autor dos *Cantos Cíprios* e o da *Pequena Iliada*. Assim é que, da *Iliada* e da *Odisséia* se faz, de cada uma, uma única tragédia, ou duas apenas, ao passo que muitas se fizeram dos *Cantos Cíprios* e mais de oito da *Pequena Iliada*, por exemplo: *O Julgamento das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Mendicância*, *As Lacedemônias*, *O Saque de Tróia e Regresso*, *Sinão* e *As Troianas*.

XXIV

Outrossim, a Epopéia deve ter as mesmas espécies que a tragédia: simples, complexa, de caráter ou patética. Seus componentes, fora a melopéia e o espetáculo, são os mesmos; ela requer, com efeito, peripécias, reconhecimentos e desgraças; ademais, os pensamentos e a linguagem precisam ser excelentes. De todos esses componentes usou Homero pela primeira vez e cabalmente. Realmente, dos dois poemas, ele compôs simples e patética, a *Iliada*; complexa, toda de reconhecimentos e de caráter, a *Odisséia*. Além disso, superou a todos na linguagem e nas idéias.

A epopéia difere da tragédia na extensão da composição e no metro. Da extensão bastará o limite já referido; é preciso que se possa ter uma visão global do começo e do fim. Isso aconteceria, se as composições, dum lado, fossem mais curtas que as de outrora e, doutro, se aproximassem da duração total das tragédias encenadas numa

⁵² Parte do canto II da *Iliada*.

única audição. Para alongamento da extensão, a epopéia goza duma vantagem especial: enquanto na tragédia não cabe representar muitas partes como realizadas ao mesmo tempo, senão apenas a parte em cena, que os atores estão desempenhando, na epopéia, por se tratar duma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas; sendo pertinentes essas partes, engrossa-se o volume do poema. Isso contribui para a opulência; bem assim, a variedade e a diversificação dos episódios, pois a monotonia não tarda a entediar a platéia e acarretar o malogro das tragédias.

De acordo com a experiência, o metro que se ajusta é o heróico. Se, com efeito, alguém compusesse uma imitação narrativa em qualquer outro ou em vários metros, a inadequação seria flagrante; o heróico é dos metros o mais pausado e amplo; por isso, abriga melhor os termos raros e as metáforas; a imitação narrativa é, assim, mais esmerada que as outras. O verso jâmbico e o tetrâmetro são movimentados, próprios o primeiro para a dança, o segundo para a ação. Outrossim, mais descabido seria misturá-los, como Querêmon. Por isso, em composições longas, ninguém emprega outro verso, senão o heróico, mas, como dissemos, a natureza mesma ensina a escolher o conveniente.

Homero, merecedor de louvores por tantos outros títulos, é, ainda, o único poeta que não ignora o que deve fazer em seu próprio nome. O poeta deve falar em seu nome o menos possível, pois não é nesse sentido que é um imitador. Os outros representam um papel pessoal de extremo a extremo, imitando pouco e poucas vezes, enquanto ele, após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter.

Nas tragédias se deve, por certo, criar o maravilhoso, mas o irracional, fonte principal do maravilhoso, tem mais cabida na epopéia, porque não estamos vendo o ator; haja vista a perseguição de Heitor; em cena, daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no encalço, e Aquiles a acenar que não; na epopéia isso passa despercebido. O maravilhoso agrada; prova está que todos o acrescentam às suas narrativas com o fito de agradar.

Foi sobretudo Homero quem ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir, isto é, de induzir ao paralogismo. Quando, havendo isto, há também aquilo, ou, acontecendo uma coisa, outra acontece também, as pessoas imaginam que, existindo a segunda, a primeira também existe ou acontece, mas é engano. Por isso, se um primeiro fato é falso, mas, existindo ele, um segundo tem de existir ou

produzir-se necessariamente, cabe acrescentar este, porque, sabendo-o real, nossa mente, iludida, deduz que o primeiro também o é. Exemplo disso é a passagem do *Banho*.⁵³

Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença. As fábulas não se devem compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo, ou então que se situe fora do enredo, como o ignorar Édipo as circunstâncias da morte de Laio, e não na ação, como, por exemplo, na *Electra*, as personagens que descrevem os jogos píticos, ou, nos *Mísios*, aquela que chegou de Tégea à Mísia e nada diz. Assim, ridículo é alegar que aliás se destruiria a fábula, pois, de início, estória desse tipo não merece ser composta; quando, porém, o poeta assim a faz e ela parece mais verossímil, é aceitável, apesar do insólito; se não, mesmo na *Odisséia*, evidentemente não seria de tolerar o que há de irracional no desembarque,⁵⁴ se o houvesse escrito um autor de inferior categoria; o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-nos a absurdez.

É nas passagens sem ação, caráter ou idéia, que importa esmerar a linguagem, pois um estilo demasiado brilhante ofusca os caracteres e os pensamentos.

XXV

Quanto às objeções e sua solução, ao número e natureza de suas espécies, podem esclarecer-nos as seguintes considerações. Imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico, o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser. Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas.

Ademais, correção não significa o mesmo na atuação social e na poética, nem em artes outras que a da poesia. O erro na poética mesma se dá de duas maneiras: erro de arte e erro accidental. Se o poeta resolver imitar um original e não o imitar corretamente por incapacidade, o erro é de arte; mas se errou na concepção do original e pintou um cavalo com ambas as patas dianteiras avançadas, ou se enganou

53. *Odisséia*, XIX, 215. Se o hóspede viu Odisseu, sabe como estava vestido; se sabe como estava vestido, é porque o viu. O hóspede, porém, era o próprio Odisseu.

54. *Odisséia*, XIII, 116. Os feácios depõem Odisseu e sua bagagem na costa de Itaca, sem que ele desperte.

em algum ramo das ciências, como a medicina ou alguma outra, ou criou algo impossível, o erro não é de arte.

É, pois, mister ter isso em vista quando se responde às censuras contidas nas críticas. Para começar no que tange à arte mesma, se o poema encerra impossíveis, houve erro; mas isso passa, se alcança o fim próprio da poesia (o fim, com efeito, já foi explicado) e assim torna mais viva a impressão causada por essa ou por outra parte do poema. Exemplo disso é a *Perseguição de Heitor*.⁵⁵ Se, todavia, o objetivo pode ser atingido melhor ou tão bem sem contrariar a ciência respectiva, não está bem errar, porquanto, se possível, não se deve cometer erro algum.

Outra questão é a categoria do erro, conforme fira os princípios da arte, ou de outro domínio. Com efeito, ignorar que a corça não tem galhos é erro menos grave do que pintá-la numa figura irreconhecível. Além disso, se a censura é de que não se representam os originais quais são, quiçá os tenham figurado quais deviam ser. Só focles, por exemplo, dizia que ele representava as pessoas como deviam ser e *Eurípides*, como eram. Essa a solução; se, porém, nem como são, nem como deviam ser, a solução é que "assim consta"; por exemplo, no que toca aos deuses. Talvez não os façam melhores, nem como são na realidade, mas como ocorreu a *Xenófanes*: "é como dizem". As vezes, quiçá não tenha havido melhora e sim representou-se como costumava ser; por exemplo, no caso das armas, "lanças a prumo, conto fincado no chão", por esse era o costume do tempo, como ainda hoje na Ilíria.

Para examinar se alguma personagem disse ou fez alguma coisa bem ou não, devemos não só considerar se é nobre ou vil em si o ato ou palavra, mas também levar em conta a personagem que age ou fala, a quem o faz, quando, por quem ou para que; por exemplo, a fim de deparar um benefício maior, ou prevenir maior malefício.

Algumas objeções se têm de rebater de olhos no texto, como por exemplo, pelo termo raro em οὐρηας μὲν πρῶτον, onde talvez o poeta não se refira às alimárias, mas aos guardas, e quando diz de Dolão ὁς ρ ἦ τοι εἶδος μὲν ἦν κακός, não por ter corpo mal proporcionado, mas por ter feições feias, porque quando os cretenses dizem *formoso*, referem-se à beleza do rosto. Também em ζωρότερον δὲ χέραει não quer dizer que sirva vinho "não temperado", como para beberrões, mas sim "mais depressa".

55. V. cap. XXIV.

Noutro lugar se empregou metáfora; por exemplo, o poeta diz ⁵⁶ “todos os deuses e homens dormiram a noite toda” e, ao mesmo tempo, “quando observa o campo troiano, o concerto das flautas e gaitas de Pã”. É que diz *todos* em lugar de *muitos* por metáfora, pois *todos* é uma espécie de *muitos*. É também metáfora “só ela não participa”, pois o que é o mais conhecido é único.

Também se resolvem dificuldades pela entonação, como Hípias de Tasos explicava as passagens *ίδομεν δέ οἱ . . .* e *τὸ μὲν οὖν καταπύθεται ὄμβρω*. Algumas, por uma pausa, como Empédocles: “Sem demora se tornaram mortais as coisas antes imortais, e as puras antes se misturaram.” Outras, pela ambigüidade: *παρώχηεν δὲ πλέω νύξ* pois que *πλέω* é termo ambíguo. Outras, pelos hábitos da língua; chamam *vinho* às bebidas diluídas e por isso se disse que Ganimedes servia vinho a Zeus, quando os deuses não bebem vinho; também aos que trabalham o ferro se dava o nome de bronzistas; daí ter dito o poeta “greva de estanho recentemente forjado”; esse exemplo, porém, podia igualmente constituir metáfora.

Quando uma expressão parece envolver uma contradição em seus termos, é mister averiguar quantos sentidos ela pode ter no texto; por exemplo, em “a lança de bronze foi detida por esta”, ⁵⁷ cumpre verificar de quantas maneiras é admissível que a lança fosse detida por aquela chapa. É essa a melhor maneira de interpretar, ao inverso do método de alguns críticos que, como diz Glaucão, partindo irracionalmente dum juízo formado, raciocinam depois de sentenciar e condenam o autor por ter dito o que imaginam eles, se for de encontro à presunção deles. É o que se deu com relação a Icário. ⁵⁸ Presumem-no lacedemônio e estranham não o tenha encontrado Telêmaco quando foi à Lacedemônia. Mas talvez estejam certos os cefalênios, ao dizerem que Odisseu casou em sua terra e não se trata de Icário, mas de Icádio. Essa objeção talvez se deva a um erro.

De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença. A existência de homens quais pintava Zêuxis talvez seja impossível, mas seria melhor, pois o modelo deve sobrepalhar. As absurdidades devem-se reportar à tradição; assim, também se dirá, por vezes, que não se trata

56. *Ilíada*, X, 1, 2 e 11, 13.

57. *Ilíada*, IX, 272.

58. Sogro de Odisseu.

dum absurdo, pois é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança.

Devem-se examinar as contradições como nas refutações dialéticas: se o poeta, tratando do mesmo objeto, nas mesmas relações e no mesmo sentido, contradiz as suas próprias palavras, ou aquilo que uma pessoa inteligente supõe.

É, porém, justa a crítica a um absurdo ou maldade, quando, desnecessariamente ele usar seja do absurdo, como Eurípides usou de Egeu, ⁵⁹ seja de maldade, como a de Menelau, ⁶⁰ no *Orestes*.

Assim, pois, fazem-se críticas sob cinco capítulos: impossibilidade, irracionalidade, maldade, contradição e violação das regras da arte; as soluções se hão de procurar nos itens atrás desenvolvidos, que são doze.

XXVI

Pode alguém ficar em dúvida sobre qual a melhor imitação, se a épica, se a trágica. Com efeito, se a menos vulgar é a melhor e tal é a que visa a um público melhor, é por demais evidente ser vulgar a que imita tendo em vista a multidão. Por sinal, os atores cuidam que a platéia não compreende sem que eles aumentem a carga e por isso se desmancham em gesticulação; por exemplo, os flauteiros ordinários, que se contorcem para sugerir o lançamento do disco e arrastam o corifeu quando tocam a *Cila*.

Tal é, portanto, a tragédia, quais julgavam os atores de antanho aos que os sucederam. Como Calípides ⁶¹ se excedia, Minisco ⁶² chamava-lhe macaco e opinião semelhante se fazia de Píndaro. ⁶³ A mesma relação existente entre os atores se verifica entre toda sua arte e a epopéia. Esta, de fato, alegam, destina-se a espectadores distintos,

59. Na *Medéia*, Egeu, passando *casualmente* pelo lugar, e não em *decorrência da ação mesma* da tragédia, oferece acolhida em Atenas a Medéia, que foge de Corinto.

60. Na opinião de Aristóteles, Eurípides em *Orestes*, exagerou demasiada e desnecessariamente a baixeza de caráter de Menelau.

61. Intérprete de Sófocles e causador involuntário de sua morte, por lhe ter enviado as uvas com que o poeta nonagenário engasgou.

62. Intérprete de Ésquilo.

63. Ator desconhecido, que não deve ser confundido com o célebre poeta homônimo.

que dispensam a representação, enquanto a tragédia é para uma plateia somenos. E se é ordinária, evidentemente será inferior.

Em primeiro lugar, a censura não atinge a arte do poeta, senão à dos atores; despropósitos nos gestos são possíveis não só na récita dum rapsodo, qual é Sosítrato, como também num concurso de canto, como fazia Mnasíteo de Opunte. Depois, nem toda gesticulação é condenável, se tampouco o é a dança, mas sim a dos atores medíocres; essa censura se fazia a Calípides e agora a outros, a de imitarem mulheres de condição inferior.

Outrossim, mesmo sem gesticulação, a tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopéia, pois basta a leitura para evidenciar a sua qualidade. Se, pois, ela é superior nos demais requisitos, não é indispensável que conte mais esse. E ela o é, por ter todos os méritos da epopéia (pois pode valer-se também do hexâmetro), e mais a música e o espetáculo, partes de não mesquinha importância, por meio das quais o prazer se efetua com muita viveza. Ademais, tem viveza quer quando lida, quer quando encenada.

Tem, ainda, o mérito de atingir o fim da imitação numa extensão menor, pois maior condensação agrada mais do que longa diluição; quero dizer, por exemplo, se o *Édipo* de Sófocles fosse passado para tantos versos quantos conta a *Iliada*. Também é menos uma imitação das epopéias (uma prova: de qualquer delas se extraem várias tragédias), de sorte que, se os autores a compõem sobre uma só fábula, esta se afigura, numa narrativa curta, mirrada; estirada para atingir extensão, aguada. Digo, por exemplo, se for composta de várias ações, como a *Iliada*, que tem muitas partes assim, tal qual a *Odisséia*, partes que, por sua vez, têm extensão; não obstante, esses poemas estão compostos com a maior perfeição e são, tanto quanto possível, imitações duma ação única.

Se, pois, ela sobreleva por todos esses méritos e ainda pela eficiência técnica — pois lhe incumbe produzir, não um prazer qualquer, mas o atrás mencionado — está claro que, atingindo melhor o seu fim, é superior à epopéia.

A respeito, pois, da tragédia e da epopéia em si mesmas, de suas espécies e elementos, de quantos são estes e em que diferem, das causas de seu bom ou mau êxito, das críticas e suas soluções, basta o que dissemos.