

POÉTICA

TRADUÇÃO DIRECTA DO GREGO  
COM INTRODUÇÃO E NOTAS  
POR EUDORO DE SOUSA

# A tragédia grega: origens

Textos traduzidos e comentados

Eudoro de Sousa

Marcus Mota  
Luis Lóia  
(Organizadores)

EDITORA  
**UnB 60**



**Universidade de Brasília**

**Reitora** : Márcia Abrahão Moura  
**Vice-Reitor** : Enrique Huelva

EDITORA



**UnB**

**Diretora** : Germana Henriques Pereira

**Conselho editorial** : Germana Henriques Pereira (Presidente)  
: Ana Flávia Magalhães Pinto  
: Andrey Rosenthal Schlee  
: César Lignelli  
: Fernando César Lima Leite  
: Gabriela Neves Delgado  
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo  
: Liliane de Almeida Maia  
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira  
: Roberto Brandão Cavalcanti  
: Sely Maria de Souza Costa

# A tragédia grega: origens

Textos traduzidos  
e comentados

**Eudoro de Sousa**

**Marcus Mota**  
(Apresentação, notas e org.)

**Luís Lóia**  
(org.)

EDITORA  
**UnB 60** 

**Equipe editorial**  
: Marília Carolina de Moraes Florindo  
: **Coordenação de produção editorial** : Emilly Dias de Matos  
: **Assistência editorial** : Jeane Pedrozo  
: **Preparação e revisão** : Cláudia Dias  
: **Projeto gráfico** : Haroldo Brito  
: **Diagramação** : Capa da primeira edição da tradução da Poética (1951)  
: **Foto de capa**

: © 2022 Editora Universidade de Brasília

: Direitos exclusivos para esta edição:  
: Editora Universidade de Brasília  
: Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar  
: Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF  
: CEP: 70910-900  
: Site: [www.editora.unb.br](http://www.editora.unb.br)  
: E-mail: [contatoeditora@unb.br](mailto:contatoeditora@unb.br)

: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta  
: publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por  
: qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UNB)

Heloiza dos Santos – Bibliotecária – CRB1/1913

---

S725t

Sousa, Eudoro de.

A tragédia grega : origens : textos  
traduzidos e comentados / Eudoro de Sousa ;  
Marcus Mota, Luís Lóia (org.). - Brasília :  
Editora Universidade de Brasília, 2022.  
178 p. ; 27 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5846-123-4 (impresso).

ISBN 978-65-5846-116-6 (e-book).

1. Teatro grego (Tragédia). 2. Estudos  
clássicos. 3. Poética. I. Mota, Marcus (org.)  
II. Lóia, Luís (org.). III. Titu

---

CDU 82-21 (38)



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# Lista de figuras

---

**Figuras 1 e 2:** Capas dos cadernos de *A Tragédia Grega* 14

**Figura 3:** Capa da primeira edição da tradução da *Poética* (1951) 26

**Figura 4:** Trecho do Prefácio da segunda edição da Tradução da *Poética* (1966) 28



# Lista de quadros

---

**Quadro 1:** Atividade de Eudoro de Sousa em Santa Catarina **17**

**Quadro 2:** Distribuição de capítulos do curso A Tragédia Grega **22**

**Quadro 3:** Cronologia básica da vida e obra de Eudoro de Sousa **29**



# Sumário

---

## **Apresentação** 13

O CEC 15

O curso 22

*As Poéticas* 25

Tratamento textual 35

Fechando as pontas 37

Capítulo I

## **Tragédia e lenda heroica** 41

Capítulo II

## **A origem da tragédia segundo Aristóteles** 47

Capítulo III

## **O que é “Exárchon”?** 53

Capítulo IV

## **Ditirambo** 57

Capítulo V

## **Aríon** 63

Capítulo VI

## **Antigas etimologias de “Tragoidia”** 67

Capítulo VII  
**Oudèn Prós Ton Diónyson** 73

Capítulo VIII  
**Sátyroi = Trágoi?** 75

Capítulo IX  
**Pratinas** 77

Capítulo X  
**Téspis** 81

Capítulo XI  
**Os “coros trágicos” de Sícion** 89

Capítulo XII  
**Poéticas antiaristotélicas** 91

1. *Górgias* 91
2. Platão 96

Capítulo XIII  
**Aristóteles: o diálogo *Peri Poieton*** 103

Capítulo XIV  
**Aristóteles: *Poética*** 115

- A) Poesia é imitação 115
- B) Origem e causas da poesia 117
- C) Partes qualitativas da tragédia: a mais importante é o mito 119
- D) Estrutura do mito trágico: o mito como ser vivente 120
- E) Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética 122
- F) Poesia e história 123
- G) Mito simples e complexo 124
- H) Reconhecimento e peripécia 124
- I) O herói trágico 126
- J) O trágico e o monstruoso. Catástrofe. O poeta e o mito tradicional 129

Capítulo XV

**Aristóteles: A Catarse** 133

**Bibliografia** 143

**Apêndice I** 155

**Apêndice II** 163

**Anexo I** 167

**Anexo II** 171



# Apresentação

*“A filologia é a ciência de um povo que canta, fala e escreve”.<sup>1</sup>*

*“que a vida que mereça chamar-se de humana, só é vivida na singularidade de cada um dos homens que se entenda como a ‘incontinência do excesso’; vida que não se viveu somente no outrora, mas a que pode viver-se em todos agoras”.<sup>2</sup>*

Este livro disponibiliza para o público materiais do curso *A Tragédia Grega*, elaborado por Eudoro de Sousa (1911-1987), em 1962, como parte das atividades do Centro de Estudo das Línguas e Culturas Clássicas (CEC) da Universidade de Brasília.

Tais materiais compõem-se de dois cadernos com textos datilografados. O primeiro apresenta uma seleção de trechos que vão de Homero à produção lexicográfica bizantina e sua recepção tardia, com ênfase na *Poética*, de Aristóteles. O segundo caderno registra os comentários a esta antologia de trechos.<sup>3</sup>

O curso em questão integra algo maior — uma “Introdução ao Estudo da Cultura Grega”. A função deste curso *A Tragédia Grega* esclarece-se em ser “um referencial para o estudo dos problemas da tragédia”.

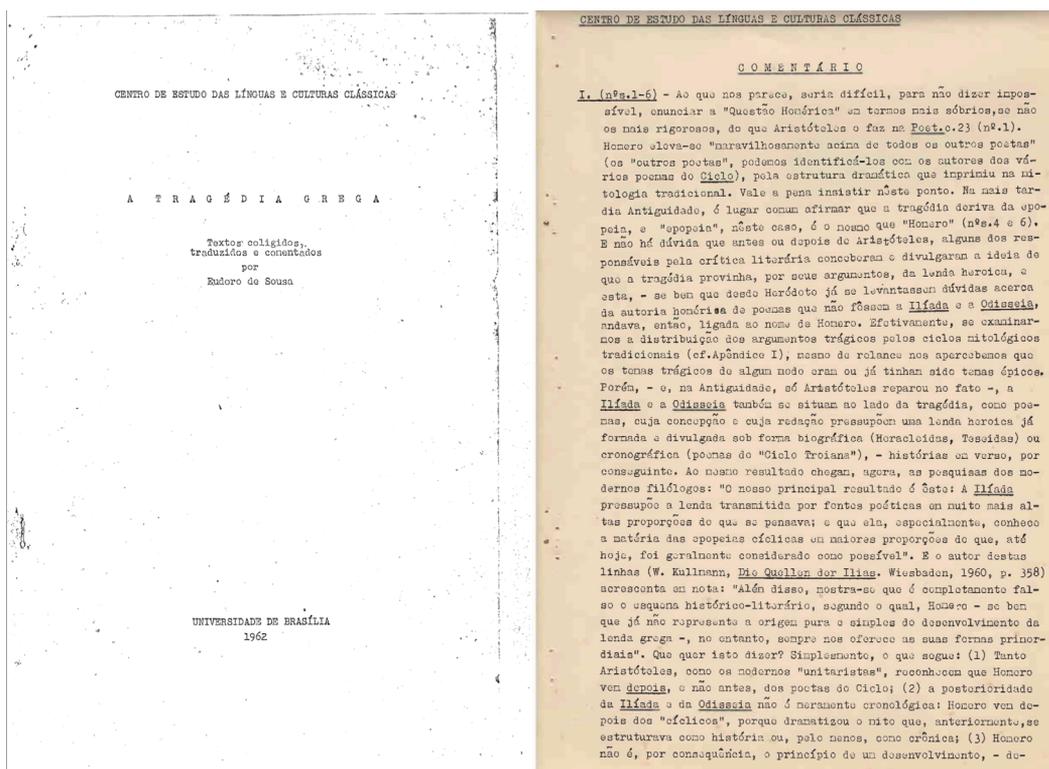
---

<sup>1</sup> Trecho do artigo “Duas Perspectivas da Helenidade: Filologia Clássica e Filologia Romântica”, de 1944 (Sousa, 2000, p. 47).

<sup>2</sup> Trecho do parágrafo 64 da primeira parte de *Mitologia* (Sousa, 1980, p.26).

<sup>3</sup> Tais cadernos, e outros mais – como os que geraram a publicação de *Catábases* (Sousa, 2013), – foram cuidadosamente guardados em pastas por Fernando Bastos (1940-2008), ex-aluno de Eudoro e seu maior divulgador. Estas pastas nos foram generosamente confiadas por sua viúva, Zuzu Bastos, a quem agradecemos. O título original era: “A Tragédia Grega: textos coligidos, traduzidos e comentados por Eudoro de Sousa”.

Figuras 1 e 2: Capas dos cadernos de *A Tragédia Grega*



Fonte: acervo dos editores.

Uma análise preliminar da antologia realizada por Eudoro de Sousa demonstra a singularidade do projeto: não temos aqui as tradicionais introduções à vida e obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, com repetição das mesmas informações biográficas e resumos de suas produções. No caso, podemos identificar o trabalho de Eudoro, em um primeiro momento, movendo-se em uma “história externa” da tragédia. Nessa história, temos documentos que nos ajudam a reconstruir uma etapa pouco conhecida da tradição dramática ateniense — a de seus começos.

De fato, em razão da descontinuidade temporal, a fase inicial dessa tradição é muito lacunar e sujeita a todo tipo de especulação: não temos textos teatrais dos autores, nem lista completa dos vencedores. O primeiro texto remanescente dessas ruínas é *Os Persas*, de Ésquilo, já em 472 a.C., aproximadamente 65 anos depois do início oficial dos Concursos Dramáticos em Atenas, em 534 a.C.<sup>4</sup> Em parte, o ‘problema da tragédia’ é também o do conhecimento de suas ‘origens’, daí o subtítulo dessa nova edição dos cadernos.

O fascínio pela ‘origem da tragédia’, e mesmo por qualquer questão das ‘origens’, demandou empreendimentos intelectuais sérios e complexos desde o Renascimento e a ‘criação da Ópera’, até que J. P. Vernant, nos anos 60 do século passado, pontificou: “o problema da origem é um falso problema (Vernant; Vidal Naquet, 1999, p. 1).” Vernant se

<sup>4</sup> Sobre datas e cronologia do repertório dramático ateniense, ver Mota (2012).

insurge contra a estéril erudição a qual muitas vezes ou servia para tentativas de legitimar determinadas hipóteses ou acabava por se espriar em miríades de retalhos acumulados. Ainda, os descaminhos de uma história externa como condição necessária para o estudo da dramaturgia ateniense obliterava o acesso aos textos remanescentes dos tragediógrafos.

Se, no século XVIII, o problema da tragédia era o de como responder ao paradoxo de haver prazer em assistir à desgraça alheia, a partir do século XIX, houve uma redefinição da questão por meio da ampliação dos resultados provenientes dos novos estudos filológicos, pensados como ciência, nas *Klassische Altertumswissenschaft*. Nietzsche, como produto e crítica desses novos estudos filológicos, insere a discussão do ‘problema da tragédia’ tanto na desconstrução dessa racionalidade que então se elabora quanto na revisão das fontes e dos pressupostos de estudo da tragédia, ao enfatizar a ‘contextura dionisíaca’ do problema.<sup>5</sup>

Assim, esta pequena obra de Eudoro de Sousa negocia, de certo modo, com o legado nietzschiano — mais diretamente com a tradição filológica mesma — e, disto, com a recepção da cultura clássica no Brasil.<sup>6</sup>

Para tanto, serviu-lhe a estrutura recém-criada do CEC, com suas atividades regulares, estudantes, pesquisadores e, acima de tudo, a biblioteca.

## O CEC

O Centro de Estudos Clássicos nasce junto à fundação da Universidade de Brasília em 1962, sendo uma de suas unidades, e atrelado à filosofia da universidade então nascente: “reunir e formar cientistas, pesquisadores e artistas e lhes assegurar os necessários meios materiais e as indispensáveis condições de autonomia e de liberdade para se devotarem à ampliação do conhecimento e a sua aplicação a serviço do homem” (UnB, 1962, p. 21). Dentro da organização da nova universidade, o então Centro de Estudos das Civilizações Clássicas é um dos 4 órgãos do Instituto Central de Letras. Este centro tem como meta ministrar o ensino da língua e literatura grega e latina (UnB, 1962, p. 31). Essa situação é alterada, ou mais detalhada, com a proposição de seu regimento no mesmo ano de 1962, no qual, aprovado em 1966, lê-se:<sup>7</sup>

Decidiu pois a Universidade de Brasília não colocar o estudo de grego e latim no seu Instituto Central de Letras, ou a História Antiga no seu Instituto Central de Ciências Humanas, ou os fundamentos da Geometria ou da Mecânica nos seus Institutos Centrais de Física ou de Matemática; tendo-o pensado como um complexo, convinha dar a esse Mundo Antigo autonomia de trabalho, embora entendendo essa autonomia, como é princípio geral da Universidade, sempre num fecundo jogo de implicações com todas as outras

<sup>5</sup> Sobre Nietzsche e a tragédia, ver Silk & Stern (2016).

<sup>6</sup> Eudoro relaciona-se mais com a questão do dionisismo a partir da própria tradição filológica. Ver Sousa (2000, p. 257-261, p. 311-312).

<sup>7</sup> Informações segundo Ferreira (1968).

atividades universitárias. Criou-se, pois um *Centro de Estudo das Línguas e Culturas Clássicas*, encarregado da análise, da crítica e da formulação de uma “*Altertumswissenschaft*”, de uma Ciência da Antiguidade, porém inteiramente orientada mais para a construção de um futuro do que para a ressurreição de um passado.<sup>8</sup>

Para que tal se possa fazer, e não só na Universidade de Brasília, mas no conjunto da intelectualidade brasileira, tomará o centro especial atenção, não só em reunir todos os elementos de informação e documentação que necessários se tornam à sua tarefa, mas, sobretudo, em preparar neste campo de trabalho os técnicos que, de uma forma geral, nos têm faltado e que, dentro desta orientação, tão necessários nos vão ser. Se o CEC é um lugar de estudo, ele tem de ser, ao mesmo tempo, um foco de preparação de todos aqueles que mais adiante terão de levar a outras gerações, com a tradição de soluções que já se tiverem alcançado, o conjunto de problemas que provavelmente será sempre, para glória e honra do homem, o que verdadeiramente marca a sua superioridade e assinala o seu progresso (Sousa, 2013, p. 200-201).

Não se pode separar, em um primeiro momento, o funcionamento do centro da atuação de Eudoro de Sousa. Ele chega a Brasília dois anos após a inauguração da cidade justamente para abrir e coordenar o CEC. Em matéria de jornal de 18/9/1962, intitulada “Civilização Clássica em Brasília”, a articulista Yvonne Jean saúda Eudoro e o CEC:<sup>9</sup>

Teremos em Brasília, um Centro de Estudos Clássicos. Quando se fala numa nova iniciativa da nossa Universidade, não se deve empregar o futuro, pois nesse setor de educação superior essencialmente jovem, o entusiasmo jamais permite muito tempo separe o projetado do realizado! [...] O professor Eudoro de Souza chegou há dois dias, de Florianópolis para tomar as primeiras providências a respeito.” (Correio Braziliense, 1962)<sup>10</sup>

Florianópolis? Por sete anos, Eudoro viveu e trabalhou em Florianópolis, igualmente convidado a participar da fundação da Universidade Federal de Santa Catarina e de sua Faculdade de Letras, em 1955. Lá participou também, no mesmo ano, da fundação do Centro

---

<sup>8</sup> Já em Lisboa, Eudoro advogara pelo estudo integrado de línguas e cultura. Ver Sousa (2000, p. 45-53, 97-99-103). Tal postura é depois defendida no seu texto “Letras Clássicas: Pontos de Referência para uma Renovação Metodológica” (Sousa, 2000, p. 175-179), em 1958, no Brasil, o qual expõe muitas das ideias que vão seus os pressupostos de organização do CEC, em 1962, como lemos em Sousa (2013, p. 199-208).

<sup>9</sup> Ivonne Joan, escritora e jornalista, “Em 1962, enfim, se transfere para a nova capital com a família a convite de Darcy Ribeiro, para trabalhar no Centro de Extensão Cultural da UnB, onde organizaria cursos e palestras com artistas locais e de outros estados” (Silva, 2019, p. 177).

<sup>10</sup> *Correio Braziliense*, 18 abril de 1962. Na mesma matéria, entramos em contato com algumas ideias de Eudoro: “O estudo dos clássicos é do maior interesse para o conhecimento da tradição cultural no Ocidente. Basta lembrar os grandes temas de Eurípides e sua influência sobre um Shakespeare ou um Racine. [...] Compreendi o ritmo-UnB... naturalmente que esses tacos que estão colocando agora, já estarão encerados amanhã de manhã. [...] Brasília é mesmo o lugar ideal para ensinar a civilização clássica”.

de Estudos Filológicos, cujo Departamento de Filologia Clássica ficara sob sua direção.<sup>11</sup> À época da fundação desse centro, foram projetadas as seguintes atividades:

trabalhos de seminário ou de pesquisa individual, edições críticas de textos, fichagem de índices vocabulares, quase inexistentes em nossa língua, bibliografias periódicas e outras de fundo [...], preparação de uma Introdução ao estudo da Filologia Clássica, e como trabalhos de expansão cultural, séries de conferências e pequenos cursos<sup>12</sup>.

Uma amostra dos cursos e palestras proferidas por Eudoro em Santa Catarina nos dá uma ideia dessa correlação entre espaços e instituições.<sup>13</sup>

**Quadro 1:** Atividade de Eudoro de Sousa em Santa Catarina

Data	Atividade
09/1955	Três palestras sobre “Origens da Filosofia Grega”. <sup>14</sup>
06/1956	Arqueologia grega”. <sup>15</sup>
06/1958	Palestra “Situação da Arqueologia no quadro geral da história de da filosofia da cultura (a arqueologia como extensão de cultura)”. <sup>16</sup>
06/1958	Palestra sobre arqueologia do antigo Egito, dentro dos cursos de Arqueologia e História da Arte do Museu de Arte Moderna. <sup>17</sup>

<sup>11</sup> Cf. matéria em *O Estado*, 4/05/1955. Acesso em: 20 ago. 2019.

<sup>12</sup> *O Estado* (SC), 04/05/1955. “Por iniciativa da Seção de Santa Catarina do Instituto de Filosofia realizará o prof. Eudoro de Souza, que tem a seu cargo a cadeira de Língua e Literatura Grega da nossa Faculdade de Filosofia, um curso de três lições sobre as origens da filosofia grega”.

<sup>13</sup> Além disso, como integrante do de História, Letras Clássicas e Filosofia, ministrou as disciplinas Introdução à História, Arqueologia e História Antiga. Cf. Carminati (2011).

<sup>14</sup> *O Estado* (SC) 17-09-1955. Neste ano publica “Escrita Cretense, Língua Micênica e Grego Homérico” e “Variações sobre o Tema do Ouro” pela Faculdade Catarinense de Filosofia.

<sup>15</sup> *O Estado* (SC), 17-06-1956.

<sup>16</sup> *O Estado* (SC), 25-06-1958. Neste ano profere a aula inaugural dos cursos de Filosofia, sob o título “Relações pré-históricas e proto-históricas entre a Grécia e o Oriente à luz das últimas descobertas arqueológicas”. V. Sousa, (1958).

<sup>17</sup> *O Estado* (SC), 10-06-1958.

Data	Atividade
10/1958	Curso ‘Filosofia da Arte’. Aula 1: O que se entende por filosofia da arte; A categoria do belo e suas faculdades senso-emotivas. Aula 2: “Imitação”, “Criação” ou “Imitação Clássica”? (A tese clássica, a antítese Romântica e uma síntese proposta). Aula 3: Poesia e Simbólica; O problema da interpretação. Aula 4: Poesia e simbólica; Conclusão: A essência da arte e o mito de Orfeu. <sup>18</sup>
07/1959	Conferência “Bergson e a filosofia da arte”, dentro do ciclo de conferências em torno dos 100 anos de Bergson. <sup>19</sup>
10/1961	Fundamento da Estética Moderna. Três Aulas. <sup>20</sup>

Fonte: LADI-UnB

Como se pode observar, a experiência em Florianópolis proporcionou o tempo para a produção de materiais que seriam utilizados nos primeiros anos do CEC em Brasília.

Em 1962, Eudoro é “colocado a disposição à Universidade de Brasília em atendimento à solicitação feita pelo professor Darcy Ribeiro, magno reitor daquela universidade.” Eis trecho do ofício, estampado no jornal O Estado: “Meu eminente Colega: soube pelo Senhor Professor Eudoro de Souza de toda a penhorada simpatia com que o meu amigo e a Universidade de Santa Catarina têm apoiado o início de nossos trabalhos e do alto espírito de cooperação com que desde agora anima as relações entre as nossas Universidades. É-nos imensamente grato registrá-lo num momento em que a compreensão de todos os nossos ilustres colegas representa tão poderoso estímulo no prosseguimento dos esforços desenvolvidos para a implantação da Universidade de Brasília.

Penhorou-nos, sobretudo, que, graças à gentileza do eminente colega, possamos vir a contar com a colaboração do Senhor Professor Eudoro de Souza, indispensável no campo da filologia clássica e da filosofia.”<sup>21</sup>

O CEC funcionou, com autonomia, entre 1962 e 1969. Essa primeira fase corresponde à sua instalação e organização. Um de seus primeiros emblemáticos alunos, e depois monitor, o professor, tradutor e pesquisador Ordep Serra assim nos narra as atividades ali exercidas:<sup>22</sup> “As disciplinas que Eudoro e seus auxiliares ministravam eram regulares, integravam os programas dos Institutos a que o CEC prestava este serviço didático (Instituto de Letras, Instituto Central de Artes, Instituto de Ciências Humanas e outros). Faziam parte do Curriculum dessas unidades, de seus programas. Foram disciplinas oferecidas em

<sup>18</sup> O Estado (SC), 28-10-1958.

<sup>19</sup> O Estado (SC), 31-07-1959.

<sup>20</sup> O Estado (SC), 12-07-1961.

<sup>21</sup> O Estado (SC) 13/05/1962. O trecho manifesta o destaque nacional de Eudoro de Sousa, numa espécie de disputa entre duas instituições universitárias.

<sup>22</sup> Comunicação por e-mail. Em outro texto, prof. Ordep nos conta de seu tempo no CEC. V. Serra (2012).

Letras o Curso sobre Catábases e o de Arqueologia do Egeu e do Mediterrâneo Oriental, por exemplo.<sup>23</sup> Os seminários eram internos, destinados ao pessoal do CEC, mas pessoas interessadas de diferentes áreas podiam participar e muitas vezes participavam. Eram obrigatórios para os pós-graduandos do CEC e seus bolsistas da graduação. Assisti à maioria deles, primeiro como aluno de graduação, depois como instrutor, quando já era mestrando. Os instrutores tinham a obrigação de colaborar de algum modo. Alguns deles, como Xavier Carneiro e Jair Gramacho regeram disciplinas.<sup>24</sup> Ainda como aluno de graduação colaborei no curso sobre catábases, traduzindo o Canto VII da *Eneida* e vários textos do ANET.<sup>25</sup> Os seminários eram prioritariamente voltados para os pós-graduandos, que podiam ser chamados a expor temas relacionados com suas pesquisas. Mas além disso podiam acontecer por outros motivos. Como eu disse na minha comunicação, Eudoro entendia que helenistas, classicistas, não podem prescindir de uma formação filosófica. Por isso ele de vez em quando organizava seminários no CEC que não se limitavam a obras clássicas greco-romanas: tivemos seminários sobre textos de Bergson, Heidegger, Nietzsche. Uma vez, pouco antes do seu curso sobre Catábases, ele convidou o professor Ivo Perugini a fazer uma leitura do Canto V da *Divina Comédia*. De outra feita ele nos reuniu para ler e discutir poemas de Fernando Pessoa. Este capricho de Mestre Eudoro levava ao CEC muita gente curiosa de diversas áreas. Os seminários que então realizava não tinham programação fixa, podiam acontecer a qualquer momento. Além disso Eudoro deu cursos de extensão que eram muito frequentados. Depois que o CEC foi extinto e Eudoro passou a atuar no Instituto de Ciências Humanas, ele continuou a organizar pequenos seminários extracurriculares, de que participavam alguns professores, alunos de pós-graduação e ex-alunos, amigos seus”.<sup>26</sup>

A rica narrativa de lembranças de Ordep Serra nos lança para a dinâmica cotidiana do CEC: havia as disciplinas regulares, ou de serviço, os seminários de pesquisa e os cursos de extensão. Eudoro acompanhava-se de outros professores e de monitores: o CEC

<sup>23</sup> O primeiro curso foi editado e publicado em 2013. V. Sousa (2013a); já o segundo foi assim publicado em 1962: “Arqueologia do Egeu: Notas para servir de referência às unidades 1, 2, 3, 4, 6 e 7 do Curso de Introdução ao Estudo da Cultura Grega, Brasília, Editor da Universidade de Brasília, 1962”.

<sup>24</sup> Referência a 1- José Xavier de Melo Carneiro, pesquisador e tradutor que, em 1966, passou de assistente a professor assistente do CEC. Cf. Ato da Reitoria n.o 477/66. Depois do fechamento do CEC, tornou-se professor na Universidade Federal do Ceará, lá aposentando-se; 2- Jair Gramacho (1930-2003), poeta, pesquisador, fez seu mestrado com Eudoro de Sousa – *Hino Homérico a Deméter*. V. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jairgramacho.html> . Acesso em: 30 ago. 2019.

<sup>25</sup> ‘ANET’ é sigla para a obra “*Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*”, organizada por James Pritchard e publicada em 1950, sendo uma antologia com traduções de textos jurídicos, literários e religiosos de povos da região do Antigo Oriente Próximo.

<sup>26</sup> Sobre a extinção do CEC, v. matérias do Correio Braziliense: “Carta ao Editor”, 27/11/1968; “Notícias de Grécia e Roma”, de Agostinha da Silva e “Um oásis de Humanismo”, de Sílvio Elia, ambas de 26/4/1969, criticando o fechamento do CEC; em 3/5/1969, há uma nota não assinada que contesta o fechamento do CEC.

ia formando as pessoas que depois trabalhariam no mesmo lugar onde aprenderam.<sup>27</sup> E é neste momento de implementação do CEC e de suas atividades, no primeiro ano de sua existência, que foi realizado o curso *A Tragédia grega*.<sup>28</sup> Assim, após um primeiro semestre de preparação e organização do CEC, os cursos começaram a ser ministrados na segunda metade do ano de 1962.<sup>29</sup>

Tópicos relacionados ao teatro na Antiguidade foram uma marca do CEC.<sup>30</sup> É o que se mostra na produção de seus integrantes. Entre os exemplos, incluem-se:

1. Emanuel Araújo (1942-2000): veio da Bahia para estudar no CEC nos anos 60 do século passado, estudando grego, latim, hebraico e línguas egípcias. Durante este período, publicou diversos textos no *Suplemento Cultural* do jornal *Correio Braziliense* (SCCB), dissertando sobre autores e obras das artes cênicas.<sup>31</sup> Ainda, após ter sido afastado da docência na UnB pela ditadura militar, editou, traduziu e comentou “Papíro Dramático do Ramesseum”, em 1974, conhecimento este das

---

<sup>27</sup> NE. Ainda em suas reminiscências, Ordep nos conta: “o CEC instalou-se primeiro em um barracão, no começo heróico; depois passou a uma ampla sala no subsolo do edifício em que funcionava a reitoria. Tinha um belo acervo de livros e micro-filmes; uma pequena mapoteca; umas amplas mesas de reuniões no espaço principais, a cuja volta os seminários internos aconteciam; um gabinete em que o coordenador ficava rodeado por fartas estantes, recheadas com livros que lhe pertenciam e tinham fichário especial, mas também por obras de referência e outras a cujo estudo ele se dedicava mais constantemente. Em *bureaus* destacados, instalavam-se os demais professores, as bibliotecárias e o pessoal da secretaria. O espaço todo era bem movimentado, com um afluxo constante de gente estudiosa, à procura de livros, revistas, informações. Uma saleta abrigava os monitores” (Serra, 2012, p. 134).

<sup>28</sup> Suetônio Valença, aluno do CEC e, posteriormente diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), lembra dos seguintes cursos: “*Curso elementar de grego* (I. Textos; 2. Vocabulário; 3. Quadros de flexão e conjugação); *Introdução ao Latim I e II*; *Arqueologia do Egeu*; *Introdução à filologia clássica*; *Subsídios para o estudo da filosofia pré-socrática*; *Mitologia grega e pensamento romântico*; *A teogonia órfica*; *A tragédia grega*; *O tema do inferno nas literaturas clássicas: das catábases sumero-arcadianas até Dante Alighieri*; *Introdução ao estudo da cultura grega*; *Estudos em torno de As Bacantes, de Eurípidés* (Valença, 2003, p. 39).”

<sup>29</sup> É o que se depreende de matéria de Yvonne Jean (CB, 29/7/1962), que acompanhava o cotidiano da UnB: “Desde já, no começo do segundo semestre, começara suas atividade [o CEC] através de dois cursos que se completam: um curso de introdução ao estudo da cultura grega e um curso elementar de grego”. Na mesma matéria, elaborada a partir de entrevista com Eudoro, os cursos assim se definem: “O Curso de Introdução ao Estudo da Cultura Grega é aberto a todos os alunos da universidade e a todo o público interessado. Sua primeira finalidade é não perder nunca todo o contexto cultural da literatura propriamente dita, quer dizer conferir o devido lugar a todos os aspectos da cultura grega – religiosos, artísticos, filosóficos, científicos, etc..., dando uma imagem coerente da civilização grega no seu conjunto. Em segundo lugar, pretende mostrar através das origens — principalmente dos gêneros poéticos (epopeia, lírica e tragédia) — o chamado ‘milagre grego’, que prossegue até hoje. Enfim, acentuará a continuidade da tradição, evidenciando as raízes helênicas da nossa cultura. Por isso, arqueologia, etnologia, história comparada das religiões, mitologia, história das artes terão seu lugar nun curso literário”.

<sup>30</sup> V. anexo II, para uma relação entre Eudoro e conceitos/experiências das artes cênicas.

<sup>31</sup> Como “O teatro de Garcia Lorca: um esboço de revisão”, em 28/12/1968; “Gil Vicente e o Renascimento: um ponto de partida”, em 18/1/1969; “Em busca do teatro do antigo Egito”, em 15-03-1969; “Um texto teatral do antigo Egito”, em 28/6/1969; “Acerca do estudo e do ensino da história antiga”, em 13/9/1969; “O trono do sol”, em 29/11/1969; “Mistérios e rituais do Egito Antigo”, em 18/6/1971.

dramaturgias na alta Antiguidade que foi ampliado em seu livro *Escrito para a Eternidade* (Editora UnB, 2000).<sup>32</sup>

2. Ordep Serra (1943): outro egresso da Bahia, tendo estudando no CEC em seus inícios, desenvolveu uma sólida carreira de professor universitário, aposentando na UFBA. Desde os tempos do CEC, o estudo da dramaturgia ateniense ocupa um grande espaço em sua trajetória seja em traduções, como a de *Édipo Rei* (Martin Claret, 2010) e estudos como *O reinado de Édipo* (Editora UnB, 2007), além de sua contraparte ritual na tradição afro-brasileira, vertente etnográfica pioneira e multidisciplinar de Ordep Serra.<sup>33</sup>

Além dessa pesquisa acadêmica, houve uma tentativa breve e frutífera aproximação com um contexto mais efetivo dos estudos teatrais: entre maio e junho de 1967, deu-se na Universidade de Brasília o Curso de Informação Teatral. Aproximadamente 300 alunos participaram desse curso composto por 14 aulas ministradas por nomes como Sábado Magaldi, Ariano Suassuna e Gianni Ratto. A aula inaugural foi de Eudoro: “O Teatro nas Origens da Civilização Teatral”.<sup>34</sup>

Este curso foi desenhado e produzido pela Assessoria de Teatro da Universidade de Brasília, Carlos Petrovich (1936-2005), mais um baiano, formado pela Escola de teatro da UFBA, a estabelecer relações com o CEC. Durante o ano de 1967, forma-se a Oficina Livre de Teatro. Essa assessoria visava, em parceria com a Fundação Cultural do Distrito Federal, implementar uma infraestrutura para o teatro em Brasília e nas cidades-satélites.<sup>35</sup>

Assim, nessas sincronias extraordinárias, ocorreu o encontro dos Estudos Clássicos e dos Estudos Teatrais em um momento auspicioso tanto para a CEC quanto para os novos estudos da tragédia grega.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> A dissertação de mestrado de Emanuel Araújo, orientado por Eudoro e defendida no CEC em 1968, intitulava-se *O Oriente Próximo e o Egeu: elaboração e vigência dos substratos orientais no mundo egéico desde o neolítico até o século VII a.C.* Ainda no Caderno Cultural do Correio Brasiliense, temos o artigo “Hino a Aton°. Introdução e tradução”, em 25/1/1969.

<sup>33</sup> Há, ainda, a dissertação de mestrado de Gilson Sobral, orientada por Eudoro, intitulada *Sacrifício e Diascomese: vida e morte nas Bacantes de Eurípides*. Defendida em 1978, no Departamento de Letras da UnB, está fora do contexto primevo do CEC.

<sup>34</sup> Emanuel Araújo ministrou a aula “O conceito de teatro”. Informações em *Correio Braziliense*, em 19 maio de 1967. O curso seria pré-requisito para posteriores oficinas e cursos em atuação e dramaturgia, dando início a um movimento de teatro na UnB. Ver, ainda, *Correio Braziliense* 3 set. 1967. Em seu livro *Iniciação à Estética*, na seção sobre a estética aristotélica, Ariano Suassuna vale-se da tradução comentada da *Poética* de Eudoro. Ver Suassuna (1972, p. 51-58).

<sup>35</sup> Ver *Correio Braziliense* 5 mar. 1967. No ano seguinte, Carlos Petrovich funda uma companhia profissional de teatro em Brasília. Sobre Carlos Petrovich, v. Ferraz (2006).

<sup>36</sup> Sobre esse tema, v. Mota (2008); Mota (2013); Mota (2019b).

## O curso

Nos cadernos datilografados, o curso *A Tragédia Grega* se divide em seções de I a XV, como lições-capítulos assim distribuídos:<sup>37</sup>

**Quadro 2:** Distribuição de Capítulos do curso *A Tragédia Grega*

Nº	Título	Número de páginas (texto)	Número de Citações	Número de páginas (Comentário)
I	Tragédia e lenda Heroica	2	1-6	2
II	A Origem da Tragédia segundo Aristóteles	1 + 1/2	7-9	3 + 1/2
III	O que é “exárchon”?		10-14	1/2
IV	Ditirambo	2 + 1/2	15- 24	2
V	Aríon	1 + 1/12	25-29	1 + 1/2
VI	Antigas Etimologias de “Tragoidia”	2 + 1/2	30 - 37	1
VII	ΟΥΔÈΝ ΠΡΟΣ ΤὸΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ	1	38-40	1 + 1/2
VIII	ΣΑΤΥΡΟΙ = ΤΡΑΓΟΙ	1/2	41- 43	1 + 1/2
IX	Pratinas	1	44-45	1
X	Téspis	3	46- 65	1

<sup>37</sup> O caderno 1, de textos, possui 32 páginas, é composto por uma seleção de 118 trechos de textos relacionados à antiguidade grego-latina — de autores como Homero e os tragediógrafos, a gramáticos e lexicólogos tardios. O caderno 2, de comentários, possui 48 páginas, e apresenta anotações de Eudoro quanto a cada uma das quinze lições-capítulos de *A Tragédia Grega*. Além disso, ratificando seu caráter didático-instrumental, há apêndices e índice: no apêndice, temos a lista da “Distribuição do Argumentos Trágicos pelos Ciclos Mitológicos Tradicionais” e “Lista das partes Lírico-Epirremáticas que Ocorrem nos Textos das Tragédias Conhecidas, segundo Diehl”; no índice, “Autores Antigos, citados na primeira parte.” Para esta edição, incluímos bibliografia e dois anexos.

Nº	Título	Número de páginas (texto)	Número de Citações	Número de páginas (Comentário)
XI	Os “Coros Trágicos” de Sícion	1/2	66-67	1
XII	Poéticas Antiaristotélicas (1- Górgias; 2- Platão)	4 + 1/2	68-85	1 + 1/2
XIII	Aristóteles: O Diálogo PERÌ POIETÔN	4 + 1/2	86-102	5
XIV	Aristóteles: <i>Poética</i>	5 1/2	10-113	9
XV	Aristóteles: Catarse	1	114-118	2

Fonte: LADI-UnB

Seguindo esta ordem, entramos com estratégias complexas de contato com a tradição de documentos referentes ao tema da dramaturgia ateniense. Há um fio condutor aparentemente cronológico, como começar com a ‘tragédia antes da tragédia’, com o material narrativo heroico.

Assim, no primeiro capítulo, são reunidos textos que se referem a um dos aspectos mais evidentes na constituição da arte trágica: o seu material narrativo. Para compor uma tragédia, o dramaturgo ateniense partia dos feitos disponibilizados e veiculados principalmente pela tradição épica. Essa longa tradição já organizava artisticamente seu material, de modo a extrair aquilo que iria ser utilizado pelo rapsodo e apreciado pela audiência. Logo, os atos de seleção e organização da tradição épica seriam apropriados e transformados pelos dramaturgos em Atenas, o que favoreceu essa aproximação entre narrativa e drama.<sup>38</sup>

Como se pode observar, tal aproximação se daria em pelo menos dois planos: o *conteúdo* das narrativas, com suas figuras, espaços e tramas, é retomado, e a *forma* pela qual tais narrativas dispõem tais elementos, também ponto de partida para a atividade de composição cênica.

Os documentos indicados e citados procuram, então, fundamentar os nexos entre “Tragédia e Lenda Heroica”, por meio de contínuas referências à *Poética*, de Aristóteles, texto sobre o qual o curso inteiro gravita.

Contudo, encerrando esse primeiro capítulo, mais que Aristóteles, consagra-se a correlação entre a dramaturgia da tragédia e Homero, ou seja, a todo o ciclo épico de poemas, tema desenvolvido por Platão na *República*. Se Ésquilo encarava seu trabalho com restos

<sup>38</sup> V. Herington (1985).

do banquete homérico, Homero, desde Platão, é visto como “o maior dos poetas e primeiro dos tragediógrafos (*República*, 607a).” Assim, pontas são abertas, para futuros desdobramentos. Mesmo em um curso temático, há possibilidades inúmeras para diversos outros empreendimentos de pesquisa.

Ainda nessa lógica temporal, há os desdobramentos de se discutir as “origens” da tragédia, entrando na seleção e discussão de referências espalhadas por séculos de comentários e transmissão textual. Aqui o problema histórico se encontra com o recepcional: embora será fato bem apontado por Platão sobre a copertinência entre épica e tragédia, a questão das origens vai depender não apenas das informações fragmentárias por séculos e sim das interpretações muitas vezes conflitantes na erudição moderna e contemporânea.

Nesse sentido, os documentos “coligidos e traduzidos” por Eudoro em si mesmos não são suficientes. Há toda uma erudição que os torna disponíveis para os leitores: estabelecimento do texto, variantes, explanações linguísticas e referenciais, correlação entre outros textos etc. Além disso, essa erudição não se confina a questões linguísticas: principalmente a partir do século XIX, há todo um debate que se explicita em uma arena de teorias, conceitos, pressupostos que envolvem questões de produção de conhecimento e proposição de sistemas, métodos, ideologias. Parte dessa recepção encontra-se indicada e analisada nos comentários aos textos traduzidos. Ali vemos Eudoro movendo-se entre obras e autores que ofereciam a discussão mais atualizada sobre os temas tratados. Muito antes das facilidades da *internet*, de acervos digitais, de revistas acadêmicas eletrônicas, há uma atenta incorporação de estudos especializados em livros e artigos provenientes de Alemanha, Itália, Inglaterra, Estados Unidos e França. Eudoro é Eudoro em função de sua relação dialogante com essa bibliografia especializada, da qual apropria-se e a transforma. Não basta estar antenado ao que está acontecendo: é preciso compreender a tradição, sua heterogeneidade, suas trilhas diversificadas, interrompidas, inacabadas.

Pelo que está registrado nos comentários, e muitas vezes inserido nos textos traduzidos, é justamente essa arena de interpretações, em conjunto da leitura dos textos mesmos, que constituiriam as aulas ministradas por Eudoro. Para nós, que não estivemos presentes nessas aulas, resta-nos os sumários, esboços, guias, roteiros de uma situação performativa irreproduzível.<sup>39</sup> Mas o que está em jogo não é a tentativa de acessar a *performance original*. Há uma homologia entre esta edição e o curso mesmo de Eudoro: em um caso e outro, o que se objetiva é tornar compreensível algumas diretrizes daquilo que houve, e não reconstruir em sua totalidade o que aconteceu.

Para nós, leitores hodiernos, a edição e publicação de *A Tragédia Grega* indica que o empenho singular de produzir uma reunião de textos em torno da dramaturgia ateniense, ação que se deu no contexto de projeto de um novo tipo de universidade no Brasil nos anos 60 do século passado, é algo a ser revisitado.

---

<sup>39</sup> Novamente Ordep: “É claro que esses sumários não reproduzem na íntegra o curso a que se destinaram. Eudoro era um mestre muito criativo e suas aulas lhe serviam também para refletir em voz alta, amadurecer suas ideias, construir suas teses. Eram, a um tempo, exposição e estudo” (Serra, 2015, p. 151).

Contudo, este empenho não ficou restrito aos frequentadores do CEC em Brasília. Em uma nova edição de sua tradução de *Poética* de Aristóteles, em 1966, para Editora Globo, Eudoro inseriu grande parte do material do curso *Tragédia Grega*. Ou seja, os materiais que compõem os dois cadernos de *A Tragédia Grega* e que foram elaborados como textos de aula, tornam-se disponíveis para outros usuários. A sala de aula se projeta para além de seu espaço inicial gerador.

Tal prática de se fazer circular pesquisas primeiro realizadas dentro de um grupo de interlocutores é usual na tradição germânica, como os famosos cursos de Heidegger, Hegel, Schelling, por exemplo. Dentro dessa experiência, há algumas variações: as aulas são escritas e depois reelaboradas em forma de livro; notas e apostilas são escritas para cursos e aulas e depois são publicadas; alunos anotam as aulas e depois essas anotações são publicadas em forma de livro. Enfim, esse modelo que conjuga oralidade e escritura retoma a tradição clássica mesma, e os círculos de estudiosos em volta de mestres como Aristóteles, Platão e Pitágoras.

Assim, pode-se compreender este conceito dinâmico de publicação relacionada aos Estudos Clássicos que a tradução da *Poética*, em 1966, proporciona. Acima de tudo, a obra é mais que a tradução de um texto: é uma enciclopédia da Antiguidade e sua recepção que arremessa o leitor para uma vertigem de nomes e ideias. Os cadernos de *A Tragédia Grega*, elaborados como textos de curso de introdução à cultura grega assinalam essa vertigem: fornecem diversas entradas, possibilidades, objetos de pesquisa. Os cadernos difundem textos e informações sobre contextos da dramaturgia ateniense, mas também sobre Ditirambo, Lírica, Filosofia, Teorias da Tragédia, entre outros referentes.

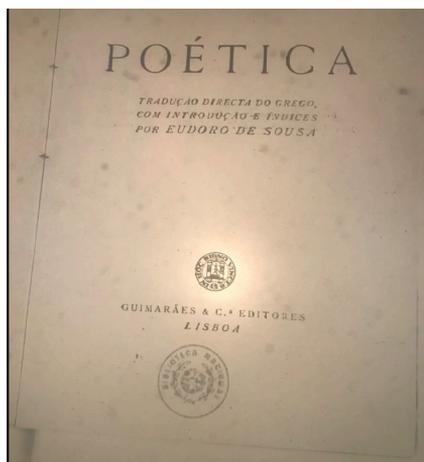
O que precisamos ter em mente é o seguinte: em algum momento de sua trajetória intelectual, Eudoro ambiciona participar de um modo mais efetivo da tradição clássica e de sua reinterpretação. Em vez de exibir uma relação beletrista com essa tradição, Eudoro excede-se, irrompe em abundância, multimodo, a irradiar para todas as direções. E, em sua companhia, teria de estar a *Poética*, de Aristóteles.

## As Poéticas

No quadro 2, podemos ver a onipresença da *Poética*, de Aristóteles: os cadernos abrem e fecham com textos de Aristóteles. A discussão da história externa da tragédia grega é também uma discussão da textualidade muitas vezes elíptica e lacunar da obra de Aristóteles. Na parte final, então, essa exorbitante presença da *Poética* é bem evidenciada: o capítulo XII é nomeado como *Antiaristotélico* e os três últimos centram-se em conceitos fundamentais da *Poética* e em obras de Aristóteles relacionadas à *Poética*, como o *Sobre os Poetas*, que se perdeu.

Essa exorbitante presença parece começar para Eudoro em 1951, um ano antes de sua vinda para o Brasil. Neste ano, publica-se pela Editora Guimarães a primeira edição de sua tradução da *Poética*, de Aristóteles:<sup>40</sup>

**Figura 3:** Capa da Primeira Edição da Tradução da *Poética* (1951)



Fonte: Acervo dos editores.

Na capa, podemos observar as credenciais de Eudoro: “tradução directa do grego com introdução e índices”. Essa pioneira tradução assim distribui suas partes:

1. Prefácio, p. vii- xv (9 páginas), nas quais os objetivos da publicação são apresentados, bem como a sua organização, qualificada como “paradoxal” por Eudoro: “Dizemos ‘paradoxal’ pois que o leitor menos familiarizado com a imensa bibliografia da especialidade talvez encontre bem compreensível motivo de estranheza, no fato de a própria versão não ocupar metade sequer, das páginas que à ‘introdução’ e aos ‘índices’ foram destinados (Sousa, 1951, ix). Ainda, há três páginas de indicações bibliográficas que foram consultados para a redação dos Índices e da Introdução;
2. Introdução (63 páginas), dividida em três capítulos: 1- “A Poética e os congêneres escritos de Aristóteles”; 2- “A origem da Tragédia”; 3- “A essência da Tragédia”. Aqui, respectivamente, tem-se a história do texto e sua transmissão (capítulo 1); análise do contexto grego a partir de fontes documentais e de sua recepção pela filologia moderna (capítulo 2); discussão de algumas questões centrais da *Poética*, de modo a iluminar sua contribuição para os Estudos da Cultura (capítulo 3). Ao fim, três páginas de indicações bibliográficas sobre os temas discutidos;
3. Texto (62 páginas): tradução do texto seguida de três breves páginas de anotações ou notas explicativas, dedicadas apenas aos capítulos finais da *Poética* (sobre elocução, XX a XXII; e problemas homéricos, XXV);

<sup>40</sup> Foto da capa de exemplar em microfilme na Biblioteca Nacional de Lisboa, com dedicatória assinada a Adolfo Casais de Monteiro.

4. Índices (38 páginas): lista de conceitos e nomes referidos na *Poética*, com sua identificação, correlação e explicação em forma de verbete;<sup>41</sup>
5. Bibliografia sumaríssima (uma página): com edições da obra traduzida e referências ao problema da catarse, complementando o que indicou no prefácio (xii-xiii).<sup>42</sup>

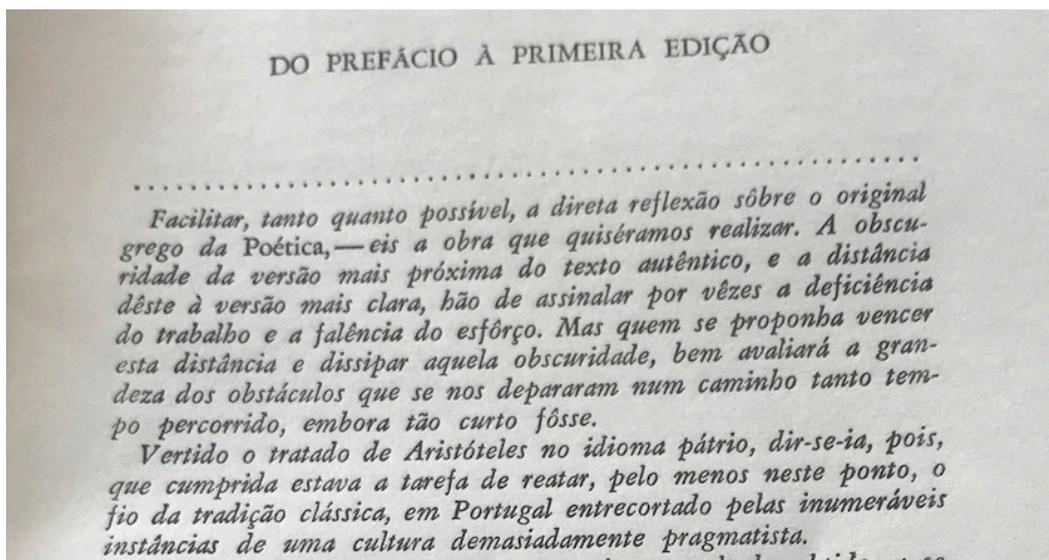
Esta tradução foi publicada dentro da coleção Textos Universitários, com um perfil editorial comentado pelo primeiro parágrafo da tradução: “O propósito dos editores, enunciado pelo título da coleção, impõe certos limites ao juízo que venha a incidir no resultado do trabalho que hoje é dado à luz da publicidade. A intenção de auxiliar o estudante e o estudioso que hajam por mister haurir das ‘fontes’ uma ciência não turvada pelos artifícios da divulgação cultural e da composição literária, impõe o dever de enjeitar a paráfrase extravagante, e impeditiva do mais fácil acesso do leitor aos textos clássicos (Sousa, 1951, vii).”

Este parágrafo de abertura da obra, denso em suas múltiplas destinações, foi completamente suprimido das edições subsequentes, sendo substituído por uma sucessão de pontos.

<sup>41</sup> Prática recorrente nas edições filologicamente orientadas. Segundo prefácio da tradução de 1951, Eudoro consultou as edições de A. Rostagni (1945), J. Hardy (1932), A. Gudeman (1934), I. Bywater (1909), M. Valgimigli (1946) e F. Albergiani (1934), abundantes em notas e comentários.

<sup>42</sup> Para efeito de contraste, a segunda edição dessa tradução da *Poética*, publicada em 1968, possui a seguinte estrutura: após reedição do prefácio da primeira edição, segue-se a Introdução (p. 1-67), que retoma e amplia em alguns tópicos a introdução da primeira edição (p. 3-60); em seguida, há o texto traduzido da *Poética*, (p. 68-104), que, na primeira edição de 1951, ocupou as páginas 68-125; vinculado à tradução, há um comentário (p. 105-140), cujo material em parte se encontra no caderno 2 do curso *A Tragédia Grega*, de 1962, material esse ausente, pois, na primeira edição; depois, segue o apêndice I com suas anotações (p. 151-187), contendo uma antologia de textos referidos na introdução, antologia esta também ausente na primeira edição de 1951, mas que compõe o caderno 1 do curso de 1962, sendo que as anotações vieram do caderno 2; em seguida, o apêndice II (p. 188-210), uma história da filologia, ausente na edição de 1951; ainda, há os apêndices III (p. 211-216), uma lista de argumentos ligados aos ciclos, e IV (p. 217-218), lista de cenas epirremáticas, materiais que estão no caderno 2 do curso de 1962 e não se encontram na primeira edição; continuando, tem-se a bibliografia (p.219-226), distribuída, como vimos, irregularmente em diversas seções da edição de 1951; enfim, temos o índice analítico de palavras em português (p. 275-288) e grego (p. 288-291), que incorpora o texto da primeira edição (p. 131-145, 146-149) e o enciclopédico índice onomástico português e grego (p. 293-312), que retoma o texto da primeira edição (p. 150-168). Como se pode observar, as 171 páginas da primeira edição de 1951 passam para 316 páginas na segunda edição de 1966 pela inserção de blocos de materiais, como apêndices e comentários. A terceira edição, publicada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, em 1986, reproduz o texto da segunda edição, de 1966.

**Figura 4:** Trecho do Prefácio da Segunda Edição da Tradução da *Poética* (1966)



Fonte: Acervo dos editores.

Mas o que ficou *recalcado* nessa exclusão? Voltando ao trecho, Eudoro reúne no espaço do parágrafo do texto diversos agentes: i) os editores e sua proposta editorial; ii) a recepção crítica; iii) estudantes; iv) pesquisadores; v) imprensa; e vi) literatos. Ora, Eudoro dirige a todo o sistema intelectual vigente, ao sistema que conhece, ao círculo vicioso entre formadores de opinião, instituição de ensino e a *intelligenza*. A tradição clássica era uma moeda de valor, circulando em diversos ambientes. Eudoro busca com essa tradução de Aristóteles atingir esses lugares de conhecimento e poder. A retirada desse parágrafo na segunda edição, em 1966, já é professor da Universidade de Brasília não apaga o que ali se encontra registrado. Se não, vejamos.

Em entrevista ao *Diário Popular* de Lisboa, em 1949, após sermos informados pelo entrevistador anônimo que Eudoro é “autor de uma tradução inédita da *Poética* de Aristóteles”, o entrevistado fala de si “Sou autodidata, quero dizer: não tenho curso universitário e por isso tenho sofrido as consequências que resultam da nossa legislação” (Sousa, 2000, p. 358). Ele havia publicado uma boa parte do material da Introdução à primeira tradução da *Poética* como artigo na *Revista Atlântico* em 1949 (Sousa, 1949), o que demonstra que o trabalho em torno da obra de Aristóteles foi um projeto que lhe consumiu tempo para realizar e tempo para que fosse aceito para publicação.

De fato, Eudoro estava chegando a uma encruzilhada profissional e pessoal. Não havia publicado nenhum estudo de maior fôlego (livro) em sua área de interesse e não estava vinculado a nenhuma instituição de ensino superior. Veja-se o quadro a seguir.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Elaborada a partir, principalmente, de Lóia (2018).

**Quadro 3:** Cronologia básica da vida e obra de Eudoro de Sousa

	TEMPO	LUGAR	AÇÕES	PUBLICAÇÕES
1	1911-1921	Lisboa- Portugal	Nascimento, infância.	
2	1922-1933	Lisboa- Portugal/ Paris- Franças	Indicação de carreira eclesiástica abortada: um ano em Paris (1928), retorno à Lisboa. Conclusão do secundário.	
3	1934-1939	Lisboa- Portugal,	1-Tentativas de curso superior: 1934-1937, matemática, química, biologia, na Faculdade de Ciências de Lisboa; 2- Autodidatismo. Alemão, grego; 3- Contato com integrantes da Escola Portuense.	“Fragmento sobre Novalis”, 1940. <sup>44</sup> Primeiro texto, publicado na <i>Revista Presença</i> .
4	1940- 1951	Lisboa - Portugal/ Heidelberg, Alemanha	1- Estada na Alemanha, 1940 (sete meses); 2- Aprofundamento dos estudos dos textos clássicos e suas implicações históricas e filosóficas; 3- Ruptura com Escola Portuense. 4- Ministra aulas particulares de grego e alemão. 5- Diretor de Estudos do Centro de Estudos Filológicos de Lisboa, como bolsista (1951-1952)	Publicações de artigos nas revistas <i>Litoral</i> , <i>Rumo</i> , <i>Atlântico</i> . Artigos no jornal Diário Popular  - Tradução comentada de <i>Poética</i> , de Aristóteles (1951)
5	1952-1961	São Paulo - Brasil/ Florianópolis - Brasil	1- Contato com o Grupo de São Paulo; 2- Aulas em Faculdades de Filosofia; 3- Fundação da Universidade Federal de Santa Catarina (1955).	- Artigos na <i>Revista Brasileira de Filosofia</i> , entre eles “Fontes da História da Filosofia Antiga (1953)”. - “Escrita Cretense, Língua Micênica, e Grego Homérico”, 1955.

<sup>44</sup> Texto disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1\\_3/UCBG-RP-1-5-s1\\_3\\_master/UCBG-RP-1-5-s2/UCBG-RP-1-5-s2\\_item1/P79.html](https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s2/UCBG-RP-1-5-s2_item1/P79.html). Acesso em: 20 ago. 2019.

	TEMPO	LUGAR	AÇÕES	PUBLICAÇÕES
6	1962-1987	Brasília - Brasil	1- Fundação da Universidade Federal de Brasília (1962); 2- Centro de Estudos Clássicos (1962-1969).	1- Nova edição tradução comentada de <i>Poética</i> , de Aristóteles (1962); 2- Textos Correio brasileiro; 3- <i>Dioniso em Creta</i> , 1973 4- <i>Horizonte e Complementaridade</i> , 1975. 5- <i>Mitologia</i> , 1980

Fonte: LADI-UnB

Ou seja, o empenho em torno da *Poética* vem em decorrência do choque cultural entre um grande centro de investigação em Estudos Clássicos e o contexto lisboeta. É na década de 40 a 50 do século passado que a cisão entre Lisboa e o mundo é mais definida. Ainda em 1949, em texto para jornal, intitulado “Sejamos contemporâneos de Aristóteles”, Eudoro defende : “no ensino universitário, o recurso às fontes é, pois, mister urgente, e os textos originais são insubstituíveis. [...] o uso de traduções, que bem ou mal desempenham o papel que selhes distruí em qualquer plano de divulgação de uma cultura medíocre — vulgarmente denominada de cultura geral —, não pode manter-se na Universidade, senão com o propósito de auxiliar a mais rigorosa interpretação dos originais” (Sousa, 2000, p. 102).

A defesa de obras rigorosas, que forneçam elementos fundamentais para seus leitores participarem ativamente da tradição greco-romana, é constringida a um entorno cultural que aplaina o impacto dessa tradição, abastecendo-a de uma visão cativa de seus limites. Em resenha publicada na *Revista Humanitas*, em 1950-1951, Eudoro indica haver um “mui restrito número dos cultores do ramo helenista da filologia clássica em Portugal” (Sousa, 2000, p. 117).<sup>45</sup> Se o mesmo Eudoro afirma que “gostaria que Portugal, País europeu, de cultura clássica, figurasse entre os países da Europa que conscientemente receberam a herança espiritual da Antiguidade” (Sousa, 2000, p. 358-359), por um lado constata que “a diagnose de um pensamento português, segregado da cultura europeia pela fronteira dos Pirineus” (Sousa, 2000, p. 301) é ambivalente, rumando para ação, esperança, ou inércia.

Nesse sentido, a publicação da primeira edição da tradução da *Poética*, em 1951, é um ato complexo: projeta Eudoro no mercado editorial, em confronto direto com o vazio historiográfico, acadêmico e institucional que ele percebe ao seu redor. Como vimos, a obra é de um excesso sem precedentes. Não é uma tradução apenas: as 38 páginas de índices vocabulares ostentam uma habilidade analítica ímpar, em levantar e cruzar referências, ultrapassando sua funcionalidade. Só nesses índices temos já uma obra: o operar de uma

<sup>45</sup> Note-se o contexto do texto: resenha de obra de Carlo Del Grande, *Hybris. Colpa e castigo...*, autor que, junto a outros da escola filológica italiana, como “Cantarella, Peretti, Untersteiner, Terzaghi, Perrotta...” (Sousa, 2000, p. 117)”, contribuíram e muito para a construção das análises de sua tradução da *Poética*.

sensibilidade textual atenta a identificar elementos e os correlacionar em uma amplitude que ultrapassa as expectativas médias de leitores em “temas de clássicas”.<sup>46</sup>

Ainda, as 62 páginas de introdução também se definem por sua dimensão hiperbólica: não se reduzem a apresentar um autor e lhe parafrasear a obra, nem muito menos em repetir expressões cristalizadas dos manuais de história da literatura. No lugar disso, estabelecem um diálogo com o original de Aristóteles e de outros textos greco-latinos conectados a este original e com as tradições interpretativas germânicas, italianas e anglo-americanas do tema; e ainda apresentam uma proposta para as questões tratadas na *Poética* que se aproximam de questões da religião grega como chave de acesso a uma reinterpretação da herança helênica.

Esta introdução fora publicada de forma resumida na *Revista Atlântico*, em 1949, sob o título de “A Arte Poética de Aristóteles e o Problema da Origem da Tragédia”.<sup>47</sup> Ou seja, dois anos antes, Eudoro envolvia-se de maneira mais detida com os materiais que seriam de base para sua tradução de 1951 e para o curso *A Tragédia Grega* em 1962. Ao comparar os dois textos, percebe-se que a relação entre eles não se reduz a uma dependência ou hierarquia. Eudoro denomina o texto de 1949 como um “ensaio” (Sousa, 1949, p. 10). E mesmo que trechos inteiros do ensaio de 1949 se encontrem reproduzidos em 1951, a forma como os dois textos se organizam e a argumentação bem diferem entre si.

No ensaio de 1949, Eudoro ocupa um grande espaço para aquilo que viria a ser o material documental do curso de 1962. Para tanto, ele afirma: “Vamos agora estudar sumariamente os testemunhos dos escritores antigos que têm sido citados no juízo das mais diversas teorias da origem da tragédia”, os quais “reintegrados ao contexto da *Poética*, tanto esclarecem as obscuridades, e tão bem preenchem as lacunas, do tratado de Aristóteles” (Sousa, 1949, p. 14).

Após este introito, Eudoro apresenta em ordem registros da própria *Poética*, como sua origem dórica e sua origem e desenvolvimento (‘Caps. III e IV’ da *Poética*), o que o leva a comentar o testemunho de Heródoto sobre Aríon. Tais referências, já com documentos traduzidos ou indicados no original, constituem os temas dos Capítulos II, IV e V de *A Tragédia Grega*. E assim segue o artigo, discorrendo e apresentando textos que fundamentam aspectos dessa história da tragédia, como os tópicos

<sup>46</sup> No ensaio “Duas Perspectivas da Helenidade...”, de 1944, aos 33 anos Eudoro já se debatia com esse ‘classicismo vulgarizado’: “A Antiguidade Greco-Latina não é ‘clássica’. Clássica é a visão classicista da Antiguidade Greco-Latina. Clássica é, entre nós, a visão da Grécia e de Roma, porque, na impossibilidade de estudo direto das fontes, temos de recolher à opinião alheia. Clássica é nossa interpretação, — precisamente, talvez, por não ser nossa interpretação” (Sousa, 2000, p. 46).

<sup>47</sup> Em sua tradução de 1951, ele se refere a esse fato: “Um resumo de parte dessa Introdução foi publicado na *Revista Atlântico*” (Sousa, 1951, p. 61). Lembrar que a referida revista, definida como Luso-Brasileira, comprometia-se com o ideal de cooperação entre Brasil e Portugal, sendo lançada ao mesmo tempo em Lisboa e no Rio de Janeiro. Sobre o tema, v. Neves (1992) e Silva (2011).

‘Antigas Etimologias’ de “Tragoidia”, ‘OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSON’, ‘SÁTYROI = TRÁGOI’, ‘Pratinas’ e Téspis.<sup>48</sup>

Como se pode observar, já em 1949, Eudoro havia reunido grande parte do material para a redação não só de seu artigo, como do estudo/introdução à tradução da *Poética* de 1951. No artigo, expõe-se aquilo que Eudoro denomina de “questão morfológica da tragédia”

cuja solução virá expressa em formas literárias, verificáveis ou presumíveis, e que uma vez justapostas,, figuram a trajetória histórico-literária da tragédia. Corresponde a este aspecto do problema o método filológico, de exclusivo recurso à análise dos textos, à crítica as fontes, à exegese e à hermenêutica, exercidas mediante as várias ciências e técnicas subsidiárias (Sousa, 1949, p. 24).

Os materiais do curso de 1962 correspondem então a essa morfologia histórica, que coloca inicialmente o problema da origem da tragédia dentro do campo de investigação de documentos de uma tradição fragmentada, lacunar, com séculos de produção e reinterpretação de referências. A opção de Eudoro em trazer a discussão para sua fundamentação textual e recepcional como ponto de partida transforma em uma propedêutica da cultura clássica, uma problematização mesma da questão e de suas formas de abordagem.

Tal opção opera um deslocamento: saímos da longa e aparentemente estável apropriação da questão da origem da tragédia grega como base para os estudos literários para esclarecimentos que colocam em reexame essa correlação mesma entre continuidade da complexa e heterogênea dinâmica das modalidades da cultura dramático-musical (*Mousiké*) da Antiguidade e nossas estratégias interpretativas baseadas em textos e não em eventos.<sup>49</sup>

Este deslocamento é necessário: para ultrapassar os limites das concepções vigentes, é preciso um retorno à tradição, para reinterrogá-la. No início de seu ensaio programático *Origem da Poesia e da Mitologia no Drama Ritual*, publicado em 1946, Eudoro afirma: “Não é pois inútil a retroversão. Chegaremos, por ela, à certeza de que é necessário exceder os limites da literatura, ou ultrapassar a posição literária se quisermos resolver determinados problemas. (...) converter-se-a o problema literário em problema religioso. Quer dizer: em última instância, à fenomenologia da religião competirá resolver os problemas da literatura antiga. Talvez porque não haja literatura antiga...” (Sousa, 2000, p. 67).<sup>50</sup>

No artigo de 1949, foi apresentada a primeira parte do problema da origem da tragédia — a sua morfologia histórica. A seleção e interpretação de documentos como momentos e possibilidades dessa tradição dramático-musical é etapa preparatória para a segunda parte, que é sua questão fenomenológica. Este foi tratado na primeira edição da

---

<sup>48</sup> Para distinguir referências aos capítulos de *A Tragédia Grega*, de Eudoro de Sousa, e aos capítulos da *Poética*, de Aristóteles, os últimos serão indicados em negrito.

<sup>49</sup> V. Dupont (1994).

<sup>50</sup> Em 1948, no ensaio “Filologia e Literatismo”, Eudoro afirma: “A literatura é produto cultural moderno. Assim, na Antiguidade, não houve literatura” (Sousa, 2000, p. 97).

*Poética*. A detalhada interrogação dos documentos, momentos, possibilidades da tradição músico-poética antiga objetiva extrair, descrever e clarificar processos que não são abrangidos por métodos e metas que sustentam uma cultura literária do passado.<sup>51</sup>

Este imenso projeto de Eudoro encontrou na tradução da *Poética*, seu primeiro livro publicado, o espaço de irrupção de um programa de atividades, críticas e proposições, as quais vão desembocar em sua travessia do Atlântico para o Brasil e a abertura do CEC em 1962.

Sinal disso é a recepção crítica sobre a tradução de 1951. Em resenha publicada no mesmo ano, o articulista não é muito favorável à publicação. No início, argumenta que, como o texto da *Poética* é “semeado de lacunas e dificuldades (...)[,] a obra do tradutor moderno da *Poética* dificilmente pode ter cunho pessoal” (Ramalho, 1951, p. 296). E o que é esse ‘cunho pessoal’? “No Capítulo II- A Origem da Tragédia, seria universitário, dada a impossibilidade de trazer qualquer solução fundamentada à resolução do problema, dar uma ideia do estado atual da investigação, mencionando os autores e os livros que a ela trouxeram um contributo positivo. Mas Eudoro de Sousa preferiu não proceder assim. Limitou-se a dizer, de vez em quando, ‘alguns autores’, ‘certos autores’ e deu-nos uma exposição, talvez segundo as suas preferências, mas pouco equilibrada” (Ramalho, 1951, p. 296). O articulista refere-se justamente ao conjunto de páginas em que a morfologia histórica é apresentada e enunciada a fenomenologia religiosa da representação dramática. Para o projeto e a proposta de Eudoro, essas perspectivas diversas e complementares de estudo da tragédia grega são a base de sua argumentação e da publicação mesma da tradução da *Poética*, ou seja, ele se vale do texto mais utilizado para legitimar discussões literárias em prol de manifestar a produtividade de uma leitura englobante, que trabalha com fenômenos sutis, cuja materialidade é o gesto, o som, a sensibilidade. A negação desse capítulo, então, é a negação ou recusa do projeto eudoriano.

Continuando sua análise, o articulista reafirma a parcialidade ou subjetividade do autor da tradução na escolha e no modo de se referir à obra *Stasimon*, de Walther Kranz: “De entre as diversas teorias e interpretações que há sobre a Tragédia e a sua origem, o Autor escolheu a de Walther Kranz [...] que, aliás, confessa não ter lido no original, mas em resumos” (Ramalho, 1951, p. 296).<sup>52</sup>

De fato, já no artigo de 1949, Eudoro afirma que “A teoria [de Kranz] foi exposta pela primeira vez num artigo do *Neues Jahrb. Fuer Philol.*, v. XLIII, 1919, intitulado *Die Urform der attischen Tragödie un Komoedie*, e mais tarde, em livro: *Stasimon*, Berlin (Weidmann), 1933. Na impossibilidade de consultar estes originais, recorreremos aos resumos

<sup>51</sup> A isso, ainda em 1948, Eudoro chama de literatismo, isto é, a disposição de intérpretes em ratificar “a infundamentável translação da literatura (...) para além do respectivo círculo de existência” (Sousa, 2000, p. 97).

<sup>52</sup> Ironicamente, o articulista demonstra uma posição contrária a W. Kranz, apoiando-se não na leitura da obra *Stasimon*, mas nas opiniões de outros autores/autoridades, como resenhas de G. Murray, H. D. Kitto e G. Thomson (Ramalho, 1951, p. 296-297).

publicados por...” (Sousa, 1949, p. 26), nota repetida integralmente em sua tradução da *Poética* de 1951 (Sousa, 1951, p. 62).

Esta obra de W. Kranz, que ainda é fundamental por sua análise do coro da tragédia, apesar de levar em conta uma linha de desenvolvimento para a ‘evolução’ da tragédia do mais dançado/cantado para o mais cantado, é relevante para a construção do argumento eudoriano. No artigo de 1949, um subtópico é nomeado como “A tese de Kranz. O ‘Epirremático’”, sendo repetido na primeira edição da tradução da *Poética* (Sousa, 1951, p. 23-26). A tese de Kranz é a seguinte: as tragédias mais antigas, ou seja as de Ésquilo, possuíam materiais sobre a fase mais antiga da tragédia, ou a fase pré-esquiliana. Assim, haveria traços de uma situação performativo-ritual mais antiga, que seria uma matriz, um horizonte de atos. O que está em jogo não é uma causação — isso gerou *aquilo* —, mas a sua racionalidade, uma racionalidade atenta para contextos performativos. O epirrema é isso: na tragédia encontramos cenas em que há, ao mesmo tempo, agentes em contracenação uns com metros corais, outros com metros para especializados para a fala (trímetros iâmbicos). Normalmente, em Ésquilo, têm-se as unidades bem discretas e discerníveis: seções em que predominam metros especializados para a fala (episódios) e seções em que há *performances* corais (Estásimos). No epirrema, teríamos, então, uma interrupção do fluxo do coro. E esta interrupção, diálogo assimétrico marcaria um momento mais antigo, anterior à forma analítica ou de unidades discretas.

Essa descrição de Kranz é assumida por Eudoro no momento que mostra quão insuficiente é justamente uma reconstrução hipotética que em si já fornece todas as etapas e soluções do problema. É no limite dessa reconstrução hipotética que Eudoro avança, e propõe uma reorientação do problema: “Que dificilmente se dê o passo da morfologia a fenomenologia da tragédia, sem exceder, do mesmo passo, os limites do horizonte histórico. Admitimo-lo sem reserva; e tanto mais convictos da dificuldade, quanto mais seguramente reconhecemos que o trânsito de um para outro aspecto da questão de ‘origens’ implica o risco da aventura” (Sousa, 1951, p. 33).

E essa arriscada aventura aproxima filologia e filosofia:

Numa posição equidistante dos extremos, mas acima do plano histórico-literário, preferimos encarar de outro modo a omissão do fenômeno religioso nos umbrais da História e a demissão da “tendência para a vivificação dramática” no limiar da filologia: preferimos supor que as origens não têm, nem podem ter, nítida figuração histórica; preferimos admitir que as forças criadoras dos gêneros poéticos não têm, nem podem ter definida expressão literária. Eis o que, coerente e conseqüentemente, teremos de aceitar, averiguado que está o facto de o historiador proceder por ‘subsstituições’ sucessivas: a do primitivo drama ritual, pelo improvisado de Aríon ou de Téspis; deste “improvisado”, pela arte de Quériilo, Pratinas e Frínico; e desta arte, finalmente, pela perfeita dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides — sem que no termo do processo evolutivo da tragédia reencontremos o que fora “dado” no início: a religião de Dioniso ou o culto dos Heróis (Sousa, 1951, p. 33-34).

Nesse trecho, estão explícitos os nomes dos capítulos de *A Tragédia Grega* e para onde rumo o curso de 1962: uma escavação da fragmentária tradição que se erigiu em torno de situações dramático-musicais rituais.

Na resenha de 1951, a crítica pelas bordas, pelas frinjas não calou o projeto eudoriano. Antes confirmou necessidade de mudança: no ano seguinte, parte com a família, bagagens e biblioteca para o Brasil. E seu primeiro livro nas novas terras é justamente uma edição ampliada da tradução da *Poética*, de Aristóteles.

Nessa segunda edição, de 1966, os documentos traduzidos e/ou reproduzidos no artigo de 1949, retomados na tradução de 1951, publicados em forma de curso em 1962, agora encontram um espaço todo seu no apêndice: “Fragmentos de História e Crítica Literária” (Sousa, 1966, p. 151-187).

Assim, podemos afirmar que os cadernos de *A Tragédia Grega* representam uma etapa estratégica na carreira de Eudoro: o projeto em torno da fenomenologia da religião grega como horizonte interpretativo das produções expressivas da Hélade (Épica, Filosofia, Tragédia), o qual foi proposto e reproposto da década de 1940 até sua morte em 1987.

## Tratamento textual

Para essa edição, os cadernos do curso foram reunidos em um só documento que inclui textos traduzidos e seus comentários. Para tanto, algumas modificações foram realizadas para que o formato livro fosse efetivado:

1. ordem de lições-capítulos presente nos originais foi mantida, bem como a numeração de textos traduzidos. Essa ordem e numeração são o eixo de orientação da obra;
2. cada comentário do caderno 2, como texto de abertura de cada lição-capítulo, foi inserido. Este procedimento aproxima o leitor da atualidade da atividade docente de Eudoro, que consistia na interação dos textos analisados e propostos para discussão.
3. transferência para notas de rodapé de muitas das interferências de Eudoro tanto nos textos traduzidos quanto nos comentários. Como o caderno 2 tratava-se de notas expandidas para o curso, muitas vezes havia acúmulo de referências, como as bibliográficas ou de remissões a outras seções dos cadernos. Por meio dessa transferência, o material textual de Eudoro fica mais fluído sem perder seus protocolos de normalização bibliográfica e coesão por meio das intrarreferências. Tais notas de rodapé não são marcadas e pertencem ao autor;
4. notas explicativas para as edições utilizadas para as traduções e outros esclarecimentos relacionados ao conteúdo textual providenciado por Eudoro. Essas notas de rodapé são marcada como NE (notas dos editores);
5. padronização das entradas textuais (traduções). Eudoro, fiel às práticas consagradas na transmissão e interpretação de textos clássicos, vale-se de modos de se referir às obras citadas por meio de abreviaturas. Como este livro se -destina a um público

mais amplo, pois os temas relacionados à dramaturgia atenienses são de interesse de pesquisas na filosofia, história, teatro, sociologia, estética, entre outras áreas de conhecimento, optou-se por “traduzir” as entradas, colocá-las por extenso. Assim, por exemplo, o primeiro texto do curso, citado como 1.Aris.Poet. 23.1459 a 17, é assim apresentado: 1. Aristóteles. Poética, 23.1459a17 – 1459b6. No caso, as alterações foram: *i)* toda a entrada é destacada em negrito; *ii)* colocar por extenso o nome do autor; *iii)* colocar por extenso o nome da obra; *iv)* informar o trecho citado conforme edição mais atualizada, corrigindo o original, quando necessário. Todas as alterações são indicadas em notas de rodapé;

6. padronização dos destaques textuais: Eudoro, seja nas traduções, seja nos comentários, vale-se de sublinhar palavras ou trechos para marcar ênfase ou palavras que não são da língua portuguesa. Para esta edição, substituímos os sublinhados por itálicos, e mantivemos as aspas utilizadas por Eudoro para destaques de palavras e para introduzir/fechar citações;
7. inserção dos originais em língua grega nos textos traduzidos. Base do curso *Tragédia Grega* encontra-se em reunir e disponibilizar trechos da tradição grego-latina relacionados com o tema do teatro antigo. Como havia sido apontado por alguns leitores, a falta de originais dificultava uma maior discussão das possibilidades dos textos, pois, como sabemos, traduções são interpretações. Para essa edição, foram providenciados os originais de todas as traduções. É relevante ressaltar que, além de traduzir, Eudoro editava o material que produzia, muitas vezes considerando partes do trecho que eram relevantes para sua argumentação. Assim, além de encontrar os originais dos textos traduzidos, a inserção dos originais em grego teve de levar em conta essa atividade de montagem realizada por Eudoro. Seguimos o cotejamento do texto original citado com as edições por ele indicadas.
8. inserção de tradução dos originais em língua latina das entradas textuais. Eudoro traduziu apenas as citações que possuíam original em língua grega, deixando sem tradução originais em língua latina, as quais foram vertidas para o português especialmente para essa edição.
9. tradução de citações em outras línguas modernas, como o alemão, francês, italiano e inglês, de forma a providenciar ao leitor acesso ao diálogo entre Eudoro e a recepção crítica.
10. paragrafação: no caderno 2, a abertura de novos parágrafos nos comentários era marcada por travessões. Nesta edição, transformamos estes travessões em abertura de parágrafos. Além disso, dependendo do contexto, desmembramos longos blocos de texto por meio de divisões paragrafáticas.
11. normalização bibliográfica: Eudoro vale-se de uma quantidade enorme de referências bibliográficas tanto nas traduções quanto nos comentários. Algumas vezes ele apenas indica o nome do autor de uma obra; em outras, atualiza a obra inteira. Assim, entre esses extremos, há a necessidade de se encontrar um padrão. Quando

a referência é ao nome e dentro do fluxo do texto traduzido ou do comentário, inserimos em nota de rodapé a referência básica, a qual será apresentada de modo completo nas referências. Quando refere-se à obra no corpo do texto, completamos a referência, mas ela será exibida totalmente nas Referências. Em alguns casos, especialmente em edições críticas ou mais antigas, há nota sobre a obra em questão. Em todo caso, temos referências bibliográficas completas, algo ausente nos cadernos. Além disso, como os cadernos foram elaborados em 1962, indicamos edições mais atuais das obras citadas por Eudoro e recentes contribuições ao tema, quando for necessário.<sup>53</sup>

### Fechando as pontas

Transformar material organizado em um livro não é algo tão simples. Motivou-se a contradição patente entre relevância dessa coletânea comentada de textos da antiguidade e sua invisibilidade, que não se restringe a si mesma: pelo menos no Brasil, excetuando-se lançamentos esporádicos como a republicação da tradução comentada de *As Bacantes*, em 2015, e as obras de 2013 já mencionadas, Eudoro de Sousa encontra-se fora do mercado, indisponível.<sup>54</sup>

Para confirmar tal fato, basta acompanhar o destino de sua obra mais festejada – a tradução da *Poética*, de Aristóteles. Após sua segunda edição em 1968, a tradução sem todos os elementos que a circundam (introdução, comentários, apêndices e bibliografia) é republicado na famosa coleção *Os Pensadores* a partir de 1973. Esse fato se repete em 1993, quando há uma nova edição agora bilíngue sem os elementos pré e pós-textuais Assim, apesar da fama nacional e de se consolidar como tradução referência no Brasil, tais dessas decisões editoriais bloqueiam o acesso ao projeto eudoriano, ao qual a tradução e o comentário *Poética* é uma via de acesso.<sup>55</sup> Essa diluição do trabalho de Eudoro é contrário ao próprio espírito que perpassa os cadernos de *A Tragédia Grega* e se encontra em seus trabalhos multidisciplinares como *Dioniso em Creta* (1973), *Horizonte e Complementaridade* (1975) e as duas *Mitologias* (1980 e 1981).

Enquanto, no Brasil, houve essa diluição e apagamento, em Portugal, revertendo o movimento migratório de Eudoro, foi encampada um projeto de publicação das obras completas pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em Lisboa.<sup>56</sup> E o primeiro volume foi a *Poética*, seguindo sua edição mais completa, de 1966, que chegou à nona edição em 2016!

<sup>53</sup> Além disso, no anexo I, que apresenta bibliografia atualizada em torno da *Poética*, de Aristóteles.

<sup>54</sup> *As Bacantes*, com introdução, tradução e comentário fora publicada em 1975.

<sup>55</sup> Sobre as edições da *Poética* de Eudoro, v. Brandão (2012). Edições pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 1.a ed.-1986; 2.a ed. -1990; 3.a ed.-1992;4.a ed.-1995; 5.a ed. - 1998 6.a ed.-2000; 7.a ed.-2003; 8.a ed.- 2008; 9.a ed.-2016.

<sup>56</sup> Sousa (2000, 2002, 2004).

Um *bestseller* acadêmico, mesmo com seus aparatos filológicos todos!!! Assim, grande parte do fora produzido no CEC, na UnB, agora só é acessível em edições de ultramar.

Voltando a nosso espaço-tempo, em recente trabalho de pesquisa, um jovem investigador assim declara a ainda vigente relevância do esforço de Eudoro:

Como se vê, esses trabalhos constituem referências importantes para esse campo de estudos, embora nem sempre se preocupem em traduzir os textos originais de línguas antigas, fato que dificulta a tarefa de um possível interessado que queira conhecer e trabalhar de forma conscienciosa com parte dessas fontes primárias. Em língua portuguesa, uma primeira iniciativa voltada para tornar parte desse material acessível ao leitor moderno partiu do professor português Eudoro de Souza, que, num apêndice à sua tradução da *Poética* de Aristóteles (1986), propõe a reunião de cerca de uma centena de trechos importantes para que se compreendam aspectos específicos sobre o drama antigo e algumas teorias sobre ele (principalmente em sua vertente aristotélica). Trata-se de um trabalho amplo e bem desenvolvido, constituindo uma referência importante em língua portuguesa. Ainda assim, não deixa de apresentar certas limitações: os trechos originalmente em grego antigo vêm apenas na tradução para o português (fato que dificulta o cotejo entre sua proposta de tradução e a formulação original), enquanto os trechos latinos não são traduzidos, mas mantidos apenas no original (fato que dificulta o acesso por quem não esteja familiarizado com essa língua (Silva, 2018, p. xvii).

O investigador registra a primazia do trabalho de Eudoro nesse campo de disponibilização de fontes para o estudo do drama antigo, e aponta o que ele chama de limitações, justamente as que foram sanadas nesta nova edição de *A Tragédia Grega*. Por este livro, também ele e outros poderão entrar em contato com o contexto desse empreendimento intelectual — que não começou em 1986 — e se motivarem a novas aventuras.

Pois, atualizando as perspectivas indicadas parágrafos atrás, fiel ao estatuto existencial do conhecimento, herdado da tradição helênica, podemos ver como as decisões intelectuais de Eudoro reagiam a situações de seu entorno histórico-cultural. A busca das origens, do anterior ao aqui e agora, ao mais distante, correlacionavam-se ao mais próximo, ao seu lugar.

Após sair de Lisboa e viver por alguns anos o sonho do CEC, Eudoro teve de perambular de departamento em departamento na Universidade como um fantasma.<sup>57</sup> A partir daí escreve suas obras finais, uma mitologia da mitologia e de seu próprio percurso: “Prefiro a marginalização em que me marginalizei, para, seguindo pela margem e à margem do caminho dos outros...” (Sousa, 1980, p. 203).

A buscas das origens ou de um pensamento mais original porque originário não recaiu em vazia mistificação. Sob o impulso desse deslocamento no eixo do tempo em todas as suas direções, Eudoro projetou trilhas que ele mesmo não trilhou. Pois, como ele enunciou

---

<sup>57</sup> V. Guimarães (2012).

em 1946: “ a origem do que quer que seja, ainda não pertence propriamente à história; uma verdadeira origem, desvestida do indumento fático e circunstante, será sempre, na sua nudez seminal, transcendente à própria historicidade. As origens irrompem do sub-histórico, mas permanecem sempre distante da história” (Sousa, 2000, p. 74).

Essa antiga reflexão permeou seu mega projeto do qual *A tragédia grega* faz parte. A procura de fontes, o esclarecimento de contextos e materiais como etapa preparatória para investigações amplas, que duram mais que uma vida individual. Logo,

o historiador que não encontra à superfície da história a origem de um processo histórico; que não apreende o princípio, regressando ao início de uma via já virtualmente percorrida, terá que recorrer a uma operação de *aprofundamento*: aprofundamento da superfície da eventualidade e aprofundamento da superfície da mentalidade. Porque, em suma, as origens não são pré-liminares, mas subliminares; não são pré-históricas, mas sub-históricas; não são pré-conscientes, mas sub-conscientes (SOUSA, 1951, p. 34).<sup>58</sup>

Enfim, agradeço o apoio da Editora Universidade de Brasília em abrilhantar a festa de seus 60 anos recolocando Eudoro nas prateleiras das livrarias. E ao companheirismo do meu colega e querido anfitrião em Lisboa, Luís Lóia, junto de sua amada Maria João. *Amicus certus in re incerta cernitur*.<sup>59</sup>

Marcus Mota

Lisboa, freguesia do Alvalade, no incandescente verão de agosto/setembro de 2019.

Brasília, no chuvoso fevereiro de 2021.

<sup>58</sup> Este trecho da introdução à tradução da *Poética* de 1951 é retomado na edição de 1966 (Sousa, 1966, p. 45-46). A dualidade do horizonte de superfície e de profundidade será reconceptualizado em *Horizonte e Complementaridade* (Sousa, 1975).

<sup>59</sup> Cícero, *De Amicitia*, 17.64: “O amigo certo se conhece na época incerta”.



# Tragédia e lenda heroica

Ao que nos parece, seria difícil, para não dizer impossível, enunciar a “questão homérica” em termos mais sóbrios, se não os mais rigorosos, dos quais Aristóteles o faz na *Poética*, Capítulo 23 (n.º1).<sup>1</sup> Homero eleva-se “maravilhosamente acima de todos os outros poetas” (os “outros poetas”, podemos identificá-los com os autores dos vários poemas do Ciclo), pela estrutura dramática que imprimiu na mitologia tradicional. Vale a pena insistir neste ponto. Na mais tardia Antiguidade, é lugar comum afirmar que a tragédia deriva da epopeia, e “epopeia”, neste caso, é o mesmo que “Homero” (n.os 4 e 6).

E não há dúvida que antes ou depois de Aristóteles, alguns dos responsáveis pela crítica literária conceberam e divulgaram a ideia de que a tragédia provinha, por seus argumentos, da lenda heroica, e esta — se bem que desde Heródoto já se levantassem dúvidas acerca da autoria homérica de poemas que não fossem a *Ilíada* ou a *Odisseia* —, andava, então, ligada ao nome de Homero. Efetivamente, se examinarmos a distribuição dos argumentos trágicos pelos ciclos mitológicos tradicionais mesmo de relance, nos apercebemos que os temas trágicos de algum modo eram ou já tinham sido temas épicos.<sup>2</sup>

Porém — e na Antiguidade, só Aristóteles reparou no fato —, a *Ilíada* e a *Odisseia* também se situam ao lado da tragédia, como poemas, cuja concepção e cuja redação pressupõem uma lenda heroica já formada e divulgada sob forma biográfica (Heracleidas, Teseidas) ou cronográfica (poemas do “Ciclo Troiano”) — histórias em verso, por conseguinte. Ao mesmo resultado chegam, agora, as pesquisas dos modernos filólogos: “O nosso principal resultado é este: A *Ilíada* pressupõe a lenda transmitida, por fontes poéticas em muito mais altas proporções do que se pensava; e que ela, especialmente, conhece a matéria das epopeias cíclicas em maiores proporções do que, até hoje, foi geralmente considerado como possível”.<sup>3</sup> E o autor destas linhas (Kullmann, 1960, p. 358) acrescenta em nota: “Além disso, mostra-se que é completamente falso o esquema histórico-literário,

<sup>1</sup> NE. Estes comentários aos textos traduzidos estavam localizados na parte final do caderno do curso que ora se publica. Para esta edição, trouxemos os comentários para antes das traduções dos documentos sobre a tragédia grega. Aqui os comentários se referem por números à sequência desses documentos, contextualizando seu conteúdo. São, pois, os textos das aulas. No caso, este comentário foi depois inserido com modificações na tradução comentada da *Poética* na parte que se refere justamente ao ‘Capítulo 23’ (§§ 149-150) da obra aristotélica, quando da comparação entre epopeia e tragédia.

<sup>2</sup> Cf. Apêndice I.

<sup>3</sup> NE. No original, “Unser Hauptergebnis ist, dass die Ilias in viel grösseren Masse die in dichterischen Quellen überlieferte Sage voraussetzt, als man meinte, und dass sie insbesondere den Stoff der kyklischen Epen in grösseren Masse kennt, als bisher überhaupt für möglich gehalten wurde”.

segundo o qual, Homero — se bem que já não represente a origem pura e simples do desenvolvimento da lenda grega —, no entanto, sempre nos oferece as suas formas primordiais”.<sup>4</sup> Que quer isto dizer? Simplesmente, o que segue: i) tanto Aristóteles, como os modernos “unitaristas”, reconhecem que Homero vem depois, e não antes, dos poetas do Ciclo; ii) a posterioridade da *Ilíada* e da *Odisseia* não é meramente cronológica: Homero vem depois dos “cíclicos”, porque dramatizou o mito que, anteriormente, se estruturava como história ou, pelo menos, como crônica; iii) Homero não é, por consequência, o princípio de um desenvolvimento — designadamente, não representa ele o início da literatura mitográfica dos gregos.

### 1. Aristóteles. *Poética*, 23.1459a17 – 1459b6.<sup>5</sup>

περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὄλον ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι. διὸ ὥσπερ εἴπομεν ἤδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὄλον: λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις δις διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, {1459b} οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἐκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ

<sup>4</sup> NE. No original, “Ferner zeigt sich, dass das literarhistorische Schema, dass Homer, wenn er schon nicht den Ursprung der griechischen Sagenentwicklung überhaupt darstellt, so doch immer die Urformen der griechischen Sagen bietet, völlig falsch ist.” O livro de Wolfgang Kullmann advoga que o diálogo entre o texto da *Ilíada* e as narrativas do ciclo e de tradições que lhe são anteriores. V. Kullmann (1960).

<sup>5</sup> NE. Referência completa a trecho retirado da *Poética*, de Aristóteles, com numeração dos trechos de obras do *Corpus Aristotelicum* segundo Becker, que dispõe, no caso, 23.1459a17 como capítulo (23), página (1459), coluna (a), e linha (17). Ou seja, as citações seguem padrões utilizados na paginação estabelecida pelo filólogo August Immanuel Bekker (1785-1871). Tal modo de referência pode parecer inusual para a maioria dos leitores, que se vale de traduções. Como Eudoro de Sousa se vale dos textos originais e dialoga com uma comunidade internacional de pesquisadores e especialistas, as citações seguem um padrão de referência tanto aqui como nos demais passos. Nesta edição, resolvemos adaptar esse modo de referência, inserindo por extenso os nomes dos autores e das obras citados.

καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες.

Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.<sup>6</sup> Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesse período a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha naval de Salamina e a derrota dos Cartagineses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas ações tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que, em tempos sucessivos, um fato venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito. No entanto, a maioria dos poetas adota este procedimento. Por isso, como já dissemos, também por este aspecto, Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas: não quis ele poetar toda a Guerra de Troia, bem que ela tenha princípio e fim (o argumento teria resultado grande em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis porque desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios; assim, com o *Catálogo das Naves* e tantos outros que distribuiu pelo poema. Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas, ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma ação com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos *Cantos Cíprios* e da *Pequena Ilíada*.<sup>7</sup> Por isso, enquanto da *Ilíada* e da *Odisseia* não é possível extrair, de cada uma delas, senão uma tragédia, ou duas, quanto muito, dos *Cantos Cíprios*, ao invés, muitas se pode tirar, e, da *Pequena Ilíada* mais do oito: *Juízo das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Ulisses Mendigo*, *Lacedemônias*, *Ruína de Troia*, *Partida das Naves*, *Sínon* e *Troianas*.

## 2. Aristóteles. *Poética*, 13.1453a17:

πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἰ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

<sup>6</sup> NE. Para a teoria organicista da obra de arte, v. Orsini (1975).

<sup>7</sup> NE. No original, 'Ilíada Pequena'. Alteramos a posição do epíteto em função da tradução consagrada de 'Ἰλιάς μικρά' como 'Pequena Ilíada'. Sobre a questão dos ciclos épicos, v. Apêndice.

[...] outrora se serviam os poetas de qual mito; agora as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.

### 3. Aristóteles. *Poética*, 14.1454a1:

[...] ὄπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἰ τραγωδίαι εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις: ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

[...] como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis porque se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam.

### 4. Isócrates. 2.48-49:

Διὸ καὶ τὴν Ὀμήρου ποίησιν καὶ τοὺς πρώτους εὐρόντας τραγωδίαν ἄξιον θαυμάζειν, ὅτι κατιδόντες τὴν φύσιν τὴν τῶν ἀνθρώπων ἀμφοτέραις ταῖς ιδέαις ταύταις κατεχρήσαντο πρὸς τὴν ποίησιν. {49} ὁ μὲν γὰρ τοὺς ἀγῶνας καὶ τοὺς πολέμους τοὺς τῶν ἡμιθέων ἐμυθολόγησεν, οἱ δὲ τοὺς μύθους εἰς ἀγῶνας καὶ πράξεις κατέστησαν, ὥστε μὴ μόνον ἀκουστοὺς ἡμῖν ἀλλὰ καὶ θεατοὺς γενέσθαι.

Eis porque a poesia de Homero e os que descobriram a tragédia são dignos de admiração: penetraram eles a natureza humana e servem-se destes dois gêneros [artísticos] para a sua poesia. Aquele [Homero] verteu em mitos as lutas e guerras dos semideuses; estes (Trágicos) reverteram os mitos em lutas e ações; de modo que [delas] viemos a ser, não só ouvintes, como também espectadores.<sup>8</sup>

### 5. Antífanos, frg. 191 Edmonds:<sup>9</sup>

μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία  
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι

<sup>8</sup> NE. Alteramos: no original estava registrado 'auditores', para traduzir ἀκουστοὺς.

<sup>9</sup> NE. Antífanos (408 a.C – 334 a.C) prolífico comediógrafo grego, de cuja obra nos chegaram apenas fragmentos e os títulos de mais aproximadamente 200 comédias. Eudoro cita e traduz em prosa um desses fragmentos a partir da edição Edmonds (1959, p. 256-257). O fragmento possivelmente é parte do prólogo da peça metateatral *Poiēsis* {*Poesia*}, que foi registrada por Ateneu no começo do livro 6 de sua obra (*Deipnosophistai*, 222a-223a). Hoje em dia, a referência a este fragmento é "Antífanos 189 K.-A.", pois é a edição KASSEL-AUSTIN, em diversos volumes, a mais utilizada. Dessa edição, os fragmentos de Antífanos estão no volume 2, de 1991.

ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,  
 πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν· ὥσθ' ὑπομῆσαι μόνον  
 δεῖ τὸν ποιητὴν. Οἰδίπουν ἂν †φῶ  
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λάιος,  
 μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,  
 τί πείσεθ' οὔτος, τί πεποίηκεν. ἂν πάλιν  
 εἴπηι τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδιά  
 πάντ' εὐθὺς εἴρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονε  
 τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως  
 ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι – ū – u –  
 ἔπειθ' ὅταν μηθὲν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι,  
 κομιδῆι δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,  
 αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,  
 καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.  
 ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ  
 εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, – ū – u –  
 ū – u – κάπειτα τὰ † διωικημένα  
 πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,  
 τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπηι  
 Χρέμης τις ἢ Φείδων τις, ἐκσυρίττεται·  
 Πηλεῖ δὲ πάντ' ἕξεστι καὶ Τεύκρωι ποῖειν.

Negócio em tudo afortunado é [escrever] um poema trágico, se, por certo, já as palavras os espectadores as sabem, mesmo antes que alguém fale. Basta que o poeta as lembre. Que eu diga “Édipo” — tudo o mais já se conhece: Laio, o pai, e a mãe, Jocasta; quem eram as filhas e quem eram os filhos; que trabalhos ele vai passar e que feitos já praticou. E se, depois, alguém disser “Alcméon”, o mesmo é que haver falado em seus filhos todos, que em delírio matou a mãe, que, enfurecido, Adrasto vai chegar e imediatamente se retira... Então, quando [o poeta] nada mais pode dizer e completamente sucumbiu em seus [recursos] dramáticos, como um simples levantar de dedo, faz subir o “*deus ex machina*” e os espectadores ficam contentes. Para nós (comediógrafos) as coisas não são tão fáceis — precisamos tudo inventar: novos nomes, atos de abertura, ação presente, catástrofe, desenlace. Se houver uma personagem, um Cremes ou um Feídon qualquer, que, em alguma dessas coisas, se omite, apupado e expulso [do teatro será o poeta]... mas a um Peleu ou a um Teucro, tais omissões se consentem!

## 6. Ateneu. 8.347e:<sup>10</sup>

οὐδ' ἐπὶ νοῦν βαλλόμενος τὸ τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὐτοῦ τραγωιδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὀμήρου μεγάλων δείπνων.

[...] aquele [dito] do nobre e ilustre Ésquilo: que as suas tragédias eram trinchas dos sumptuosos festins homéricos.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> NE. Referência a Ateneu de Náucratis, que escreveu a obra *Deipnosofistas*, ou o *Banquete dos Sofistas/Sábios*, dividida em 15 livros, que cita mais de 700 autores e 1500 obras. Como só temos essa obra do autor, não é preciso nomeá-la.

<sup>11</sup> NE. Ou “que suas tragédias eram sobras dos grandes banquetes homéricos”. Sobre o tema, v. Garner (1975); Mota (2008); Mota (2019a).

# A origem da tragédia segundo Aristóteles<sup>1</sup>

Em relação 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 *pro* ou o *contra* a doutrina tão exasperadoramente sintetizada nesta passagem da *Poética*, de Aristóteles (n.º 8).

Pronunciam-se *pro* Aristóteles, com reservas acerca de um ou de outro ponto (*um*, é a origem no “improvisado” 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.<sup>2</sup> Sob o influxo das ideias de Frazer (e, em geral, das escolas histórico-etnológicas), e reinterpretando Heródoto 5.67, Ridgeway postula uma origem heroico-dionisíaca, recusando-se *contra* Aristóteles, a admitir, como fase primordial, a passagem pelo “satyrikón”;<sup>3</sup> seguem-no a maior ou menor distância e, por vezes, numa atitude de compromisso com a primeira tese, Nilsson, Terzaghi,

<sup>1</sup> NE. Nesse capítulo, Eudoro menciona diversos autores e tendências relacionados à questão das ‘origens da tragédia’, referindo-os pelo sobrenome, texto depois inserido no §20 do comentário ao ‘Capítulo 4’ da obra aristotélica (Eudoro, 1966). Este longo esclarecimento funciona, pois, como uma introdução geral às questões tratadas durante o curso inteiro. Seria produtivo, a partir deste capítulo, acompanhar a edição comentada da *Poética*. Ainda, em *Dioniso em Creta...* (Sousa, 1973), Eudoro rediscute questões ligadas aos estudos da religião na Antiguidade, analisando tendências e autores, o que é extremamente útil neste passo de *A Tragédia Grega*.

<sup>2</sup> NE. Segundo bibliografia presente na primeira e segunda edições de sua tradução da *Poética* (respectivamente, de SOUSA (1951, p. xii-xiv; 1966, p. 219-226 – está última duplicada em SOUSA (1986, p. 267-274)), Eudoro poderia estar se referindo a: Friedrich Nietzsche (1844-1900), *Die Geburt der Tragödie...{O Nascimento da Tragédia...}*, 1872; Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), *Einleitung in die Griechische Tragödie, 1921 e Die Griechische Tragödie und Ihre Drei Dichter, 1923*; Arthur Haigh (1875-1905), *The Attic Theatre, 1907*; Emil Reisch (1863-1933), “Zur Vorgeschichte der Attischen Tragödie”, 1902; Roy Flickinger (1876-1942), *The Greek Theater and its Drama, 1926*; Ernst Kalinka (1865-1946), *Die Urform der Griechischen Tragödie, 1924*; Arthur Wallace Pickard-Cambridge (1873-1952), *Dithyramb, Tragedy and Comedy, 1929*; Max Pohlenz (1872-1962), *Die Griechische Tragödie I-II, 1954*; Édouard Tièche (1877-1962), *Thespis, 1933*; Walther Kranz (1884-1960), *Stasimon, 1933*; Konrat Ziegler (1884-1974) “Tragödie”, 1917, 1919, etc.; Frank Brommer (1911-1923), *Satyroi, 1937*; Albin Lesky (1896-1981), *Die griechische Tragödie, 1938*; Ernst Buschor (1886-1961), *Satyrtänze und Frühes Drama, 1943*; Gunnar Rudberg (1880-1954), “Téspis und die Tragödie”, 1947; e Donald Williams Lucas (1905-1985), *The Greek Tragic Poets, 1950*. Além dos dados das edições da *Poética*, servimo-nos do contexto das referências.

<sup>3</sup> NE. Referência a William Ridgeway (1853-1926), *The Origin of Tragedy, 1910*.

Geffken, Cessi, Schmid, Peretti.<sup>4</sup> Uma linha independente iniciou Dieterich, propondo a origem da tragédia nos rituais de “mistério”.<sup>5</sup> Nesta linha situa-se Cook.<sup>6</sup> 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 “*melanáigis*”),<sup>7</sup> e quase o mesmo se diria de Untersteiner, Thomson e Jeanmaire;<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Posição extrema contra a divulgada interpretação do *tópos* aristotélico, assume Else em seus recentíssimos trabalhos.

O problema é 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 sequência 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*. Ne 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.<sup>10</sup>

Else, 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 (Else, 1957, 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 Aristotles thinking”

<sup>4</sup> NE. As referências indicadas por Eudoro são: Martin Nilsson (1874-1967), *Der Ursprung der Tragödie*, 1911; Nicola Terzaghi (1880-1964), *Sull Origine della Tragedia Greca*, 1918; Johannes Geffcken (1861-1935), *Der Begriff des Tragischen in der Antike, ein zur Geschichte der antiken Aesthetik*, 1930; Camilo Cessi (1886-1939), *Origini della Tragedia Greca*, 1924; Wilhelm Schmid (1859-1951), *Geschichte der griechischen Literatur I 2*, 1934 (com Otto Stählin e Wilhelm von Christ); Aurelio Peretti (1901-1994), *Epirrema e Tragedia. Studio Sul Drama Attico Arcaico*, 1939.

<sup>5</sup> NE. Albrecht Dieterich (1866-1908), “*Die Entstehung der Tragödie*”, 1908.

<sup>6</sup> NE. Arthur Cook (1868-1952). *Zeus. A Study in Ancient Religion*, vol. I, 1914.

<sup>7</sup> NE. Um dos epítetos de Dioniso, Dioniso Μελάναιγος, ou Dioniso envolto na pele negra de uma cabra.

<sup>8</sup> NE. James Frazer (1854-1941), *The Golden Bough*, 15 v. (1906-1915); Gilbert Murray (1866-1957), “Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy”. In: Jane Harrison, *Themis. A Study of Social Origins of Greek Religion*, 1912; Lewis Richard Farnell (1856-1934), “The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy”, 1909; Mario Untersteiner (1899-1981), *Le origini della Tragedia*, 1942; George Thomson (1903-1987), *Ésquilo and Athens*, 1941; Henri Jeanmaire (1884-1960), *Dionysos, Histoire du Culture de Bacchus*, 1951.

<sup>9</sup> NE. Walter Porzig (1895-1961), *Die Attische Tragödie des Aischylos*, 1926; Carlo del Grande (1899-1970), *Intorno alle Origini della Tragedia*, 1936, e *Tragōidia : essenza e genesi della tragedia*, 1952; Ernst Howald (1885-1967), *Die Griechische Tragödie*, 1930; Raffaele Cantarella (1898-1977), *Primordi della Tragedia*, 1936; Gennaro Perrotta (1900-1962) “Tragedia Origine”, 1937.

<sup>10</sup> *Poética*, Capítulo VI.

(Else, 1957, p. 126-127), o cita em nota (Else, 1957, 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 *Livro I [Alpha] da Metafísica* não passa de uma construção especulativa, embarra admitindo ele (Else) que, pelo menos, a *Poética* está livre desse fator perturbante: a ideia implícita de que a filosofia aristotélica é a finalidade do desenvolvimento da filosofia grega, e que todos os antecessores de Aristóteles são peripatéticos balbuciantes.

No que concerne à historicidade da informação acerca da origem da tragédia, alguns filólogos contemporâneos (Nilsson, Pickard-Cambridge, Schmid, Peretti, Del Grande) fazem concessão 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, 1909, p. 38, tradução nossa): “Fica claro pela confissão de ignorância de Aristóteles quanto à comédia em 1449a37 que ele sabe mais da história da tragédia do que ele de fato nos diz, e que ele não identifica nenhuma lacuna no trecho”<sup>11</sup> — 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 a data remota em que teriam vivido Aríon 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 Aristóteles *construa uma hipótese* e, muito menos, que a transmita conscientemente, deliberadamente, como hipótese sua; não quer dizer, em suma, que Aristóteles 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, Aristóteles 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” (n.º 7); outras são conhecidas, se bem que a tradição as não tenha conservado.<sup>12</sup> Concluindo: *uma coisa* é não saber o que fazer da história que Aristóteles nos relata; outra coisa é recusarmo-nos a aceitá-la como tal, por não saber o que fazer dela.

Admitindo, porém, que Aristóteles nos ofereça, neste lugar, uma reconstrução do processo evolutivo da tragédia, ainda importaria determinar: *i*) quais as palavras que a exprimem; e *ii*) sobre que implícitos fundamentos poderia o filólogo ter baseado a sua hipótese.

Quanto ao primeiro ponto, há que excluir, evidentemente, tudo quanto possa ser considerado como aristotélico, isto é, como expresso 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, 1957, p. 152-153) que, nesta categoria, podemos incluir: “nascida

<sup>11</sup> No original: “It is clear from Aristotle’s confession of ignorance as to comedy in 1449a37 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”.

<sup>12</sup> Cf. Ziegler (1936, col. 1906); Gudeman (1934, p. 10).

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 da documentação histórica ou como resultante de aspecção direta 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 do Aristóteles, 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 satíricos, 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 tem percorrido os filólogos e historiadores que se empenham em esclarecer as obscuridades do texto, supondo-o do acordo com a verdade histórica. Este caminho, que passa pela análise crítica dos outros testemunhos acerca da obra de Aríon (Capítulo V), etimologias do TRAGOIDIA (Capítulo VI), comentários ao provérbio OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSÓN (Capítulo VII), Téspis (Capítulo X), textos e monumentos referentes a sátiros e dramas satíricos (Capítulo VIII) vamos percorrê-lo nas páginas que se seguem. Neste lugar, só temos de nos ocupar com o próprio texto da *Poética* e das relações com o seu contexto.<sup>13</sup>

A posição mais extremista que repetimos é a de Else, leva-o arguto comentador a argumentar duas hipóteses. Uma é que a primeira referência ao *sayrikón* (“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 da interpolação provém (na sequência do pressuposto fundamental, que é, por um lado, a ideia 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 ideia da “paternidade homérica” do drama) da inegociável 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 do Téspis, a composição (musical) era ‘satírica’ (*i.e.*, viva, cheia do movimento) e adequada à dança” (Else, 1957, p. 180).

---

<sup>13</sup> NE. Nos cadernos, Eudoro usa ‘capítulo’ tanto para se referir às divisões deste curso quanto para as divisões da *Poética*, de Aristóteles. Reafirmando: para evitar ambiguidades, vamos negritar as referências à *Poética*, de Aristóteles, sendo que capítulo relacionado ao curso, normalmente vem acompanhado do número do documento.

## 7. Aristóteles. *Poética*, 1448a29:

ὄθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἳ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ’ αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος; καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον: αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμωδούς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως: {1448β} καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

Daí sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes (*drontas*). Por isso, também os Dórios para si reclamam a invenção da *tragédia* e da *comédia* — a da comédia, pretendem-na os Megarenses, tanto os da metrópole do tempo da democracia, como os da Sicília (estes), porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quionides e Magnes; o da tragédia também se dão por inventores alguns dos Dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam *kómai* às aldeias que os Atenenses denominam *démoi*, e que “comediantes” não devam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo *drân* para significar o “fazer”, ao passo que os Atenenses empregam o termo *práttéin*°.

## 8. Aristóteles. *Poética*, 1449a9:

γενομένη δ’ οὖν ἀπ’ ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄξι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠύξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε: μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν: σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

[...] nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia: [dos solistas?] dos cantos fálicos, composições, estas, ainda hoje estimadas em muitas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se ia manifestando; [até que] passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, ao atingir a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez o diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde [a tragédia] adquiriu o seu alto estilo; só quando se afastou dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituíu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, [os poetas] usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente; demonstra-o o fato de muitas vezes preferirmos jâmbicos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.

### 9. Aristóteles. *Poética*, 1449a38:

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν: {1449β} καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὅψε ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ [5] πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται.

Se as transformações da tragédia a seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma, é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes.

# O que é “Exárchon”?

Em todas estas passagens, a função do *exárchon* parece ficar determinada como sendo a do “solista, que entoa um coral”, quer dizer, que dá início, com o seu próprio canto, ao canto de um coro. É certo que o “exárchon” não se confunde necessariamente com o corifeu, pois “ainda que estreitamente ligado ao seu coro e unido com ele em um canto único, não era necessariamente da mesma natureza ou, até, do mesmo sexo”;<sup>2</sup> em todo o caso, a função do “exárchon” está mais próxima da do corifeu, que da do próprio poeta, como, efetivamente, se pretendeu, desde Bywater (1909) — seguem-no, por exemplo, Del Grande (1936) e Else (1957) —, que, no caso, se referia a Arquíloco.<sup>3</sup>

Note-se que, nestes testemunhos — como naqueles que se referem às inovações de Aríon e Téspis —, se nada depõe a favor, também nada depõe contra a hipótese de uma (gradual ou brusca) transformação do “exárchon” (ou do corifeu) em “hypokrités”, isto é, no *primeiro ator*.<sup>4</sup>

## 10. Homero. *Iliada*, 24.720-723

(Colocado o cadáver de Heitor em seu leito mortuário):

παρὰ δ' εἶσαν αἰδοῦς  
θρήνων ἑξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν αἰοιδῆν  
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

..... junto dele foram postados aedos,  
*Entoando trenos*: gemebundo canto  
Eles cantavam, e as mulheres respondiam, soltando lamentos.

## 11. Homero. *Iliada*, 18.49-51

(*Tétis e as filhas de Nereu lamentam a morte de Pátroclo*)

<sup>1</sup> NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I da edição de 1966, como ‘Anotação I’.

<sup>2</sup> Cf. Pickard-Cambridge, *Dithyramb...* p. 123.

<sup>3</sup> V. Capítulo IV, n.º 15.

<sup>4</sup> Cf. Ziegler, TRAGOEDIE, cols. 1907-1909.

ἄλλαι θ' αἰ κατὰ βένθος ἀλὸς Νηρηΐδες ἦσαν.  
τῶν δὲ καὶ ἀργύφρον πλῆτο σπέος: αἰ δ' ἅμα πᾶσαι  
στήθεα πεπλήγοντο, θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο:

E as outras Nereides que habitam o fundo do mar:  
Enchiam elas a argentea gruta. Todas, a um tempo,  
Batiam o peito; Tétis começa, *entoando o lamento*.

## 12. Homero. *Iliada*, 18.314-316

(*Os Aqueus, junto de Aquiles, lamentam a morte de Pátroclo*):

αὐτὰρ Ἄχαιοὶ  
παννύχιοι Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες.  
τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο

Mas os Aqueus  
Toda a noite choraram Pátroclo, soltando gemidos.  
Entre eles, o filho de Peleu a intensa *lamentação entoou*.

## 13. Homero. *Iliada*, 18.603-606

(*Descrição do escudo de Aquiles*):<sup>5</sup>  
πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι:  
δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς  
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.

Imensa e alegre multidão rodeava o coro amável;  
No centro um divino aedo iniciou seu canto ao som  
Da lira que tocava, e de entre [o povo] dois dançarinos,  
— *Ao entoarem a canção* —, começaram a rodopiar no meio.

<sup>5</sup> NE. Na tradução de Federico Lourenço (Companhia das Letras, 2013), lê-se: “Uma multidão numerosa observava a dança apaixonante/deslumbrada; e dois acrobatas no meio deles rodopiavam/ para cima e para baixo, eles que lideravam a dança.” Nos versos 569-571, é que temos a figura de um jovem com sua voz aguda e lira a entoar canção a Lino, τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη/ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε/ λεπταλέη φωνῆ.

#### 14. Pausânias. 1.18.4:<sup>6</sup>

(*Descrição da arca de Cípselo*): Também há figuras de musas cantando, com Apolo entoando o cântico, e também estas têm uma epígrafe:

“Λατοΐδας οὔτος τάχ’ ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων:  
Μοῦσαι δ’ ἀμφ’ αὐτόν, χαρίεις χορός, αἴσι κατάρχει.”

Este é o filho de Leto, o soberano Apolo que-fere-ao-longe;  
Em torno as Musas, coro gracioso, cujo canto ele entoa.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> NE. Referência à obra Περίγησις τῆς Ἑλλάδος, *Descrição da Grécia (Ou Guia de Viagens pela Grécia)*. Como é única obra de Pausânias, não é preciso nomeá-la.

<sup>7</sup> Lit. “Musas.... às quais ele dá sinal de começar (o canto)”.



# Ditirambo<sup>1</sup>

Em todo este referencial, que não seria difícil ampliar consideravelmente, pelo menos no que tange à relação do ditirambo com Dioniso, há que observar, primeiro, a unanimidade quanto à atribuição desta espécie de lírica coródica a Dioniso e, por conseguinte, que na mesma relação se fundamentam as bizarras etimologias que os antigos inventaram para a palavra “ditirambo”. Em segundo lugar, note-se que os primórdios da exibição destes corais em Corinto, ligados ao nome do Aríon (ou, de Laso), situam o ditirambo naquela linha de desenvolvimento que termina na tragédia dórica.<sup>2</sup> Por consequência, Aristóteles (ou algum peripatético contemporâneo, talvez o dório Dicearco), dando crédito à tradição ou a uma teoria acerca da origem *dórica* da tragédia (*Poética* 48a29), seria naturalmente levado a fixá-la em um “improviso dos solistas do ditirambo” (*Poética* 49a9).

No quadro descrito pela *Crestomatia*, de Proclo (n.º 16, §48), não há concordância com a afirmação de que o ditirambo usa “palavras simples”, quer com a de Aristóteles, que diz convirem-lhe as “palavras duplas” (*Poética* 59a9), quer com o texto dos conhecidos espécimes dessa lírica. O único que parece ilustrar a doutrina de Proclo é o “*Canto das Mulheres da Élide*” (n.º 23), talvez o mais antigo ditirambo de que haja notícia.<sup>3</sup> No sentido contrário, depõe, por exemplo, o “hyporchema”, de Pratinas (Capítulo IX, n.º 45), ao qual não há motivo para recusar o nome de “ditirambo”, não obstante o testemunho de Ateneu (v. anotações a essa referência), e, como se disse, mais alguns exemplos conhecidos. A contradição entre Proclo e todos os outros escritores que, na Antiguidade, se referem ao estilo “ditirâmico” resolver-se-ia se pensarmos que o gramático “fala do ditirambo em geral, e, mais especialmente, parece, do ditirambo anterior às inovações de Laso. Numa época em que ele não era senão um hino cantado e dançado em honra de Dioniso por um coro circular, numa época em que ele estava mais perto das origens rústicas e báquicas” (Severyns, 1938, p. 154-155). No mesmo sentido, se pronuncia Edmonds: “Aqui a autoridade de Proclo claramente estava falando, se não do Ditirambo antes de Melanípides e do Nome antes de Frinide, pelo menos de ambos antes que os piores resultados de suas inovações tivessem se concretizado.”<sup>4</sup> (Edmonds, 1927, p. 677, tradução nossa).

<sup>1</sup> NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I da edição de 1966, como Anotação II.

<sup>2</sup> Cf. Capítulo V.

<sup>3</sup> Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 437, citada por Untersteiner, *Origini...* p. 61, n.º 4.

<sup>4</sup> No original: “Here Proclus’ authority clearly was speaking, if not of the Dithyramb before Melanippides and of the Nome before Phrynus, at any rate of both before the worst results of their innovations had worked themselves out”.

Seja como for, o certo é que, admitindo como “teoria” ou “história”, a origem ditirâmbica da tragédia, referida por Aristóteles, o ditirambo originário não podia ser o ditirâmbico *dramático* dos séculos V e IV, tal como o conhecemos pela obra de Simônides, Baquílides e Timóteo. Basta citar alguns nomes de ditirambos atribuídos a estes poetas, para verificar que o desenvolvimento do gênero lírico decorrerá no mesmo sentido em que se desenvolvia o gênero dramático, possivelmente por influência direta deste sobre aquele (pelo menos, no que refere a argumentos heroicos):

- de Simônides: *Mêmnon, Europa*;
- de Baquílides: *Os Antenoridas/Filhos de Antenor* ou *O Resgate/reclamação de Helena, Os Jovens ou Teseu, Teseu, Ió, Idas, Cassandra, Laocoonte, Pélops, Tideu, Filoctetes*;
- de Timóteo: *Ájax Enlouquecido, Elpinor, Náuplio, Nascimento de Sêmele, Cila*.<sup>5</sup>

Em todo o caso, e ao contrário do que acontece com a tragédia, dir-se-ia que, em sua fase mais primitiva, o conteúdo e a forma do ditirambo melhor se adaptam ao culto de Dioniso. Neste sentido deporia, por exemplo, o testemunho de Ésquilo, citado por Plutarco (n.º 22) e o de Píndaro na *Ode Olímpica* 13 (n.º 20).<sup>6</sup>

Finalmente, se à verdade corresponde o testemunho do escoliasta de Ésquines (n.º 21), isto é, se, efetivamente, “ditirambo” e “coro cíclico” alguma vez (antes de Aristóteles ou durante a vida do filósofo) foram sinônimos, a tese da “origem ditirâmbica” redundaria em simplesmente haver apontado para a origem da tragédia no lirismo coródico, em geral, e não, especialmente, no ditirambo.

## 15. Ateneu. 14. 628a:

Φιλόχορος δέ φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ σπένδοντες οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ’ ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ’ Ἀπόλλωνα μεθ’ ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες. Ἀρχίλοχος γοῦν φησιν ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας. καὶ Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Φιλοκτήτῃ ἔφη: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅκχ’ ὕδωρ πίης.

<sup>5</sup> NE. Eudoro colocou em caixa alta os títulos de ditirambos. Para esta edição, traduzimos estes títulos. Eis como estava no original: de Simônides: MEMNON, EUROPE; de Baquílides ANTHENORIDAI (= HELENAS APAITESIS), EITHEOI (= THESEUS), THESEUS, IO, IDAS, KASSANDRA, LAOKOON, PELOPS, TYDEUS, PHILOKTETES; de Timóteo: AIAS EMMANES, ELPENOR, NAUPLIOS, SEMELES, ODIS, SKYLLA. Para Baquílides, v. Jesus (2014). Uma recente discussão sobre o ditirambo encontra-se em Kowalzig & Wilson (2013).

<sup>6</sup> Para discussão completa deste difícil problema, v. Pickard-Cambridge (1929, p. 5-82).

Refere Filócoro que os Antigos, ao verterem libações, nem sempre cantam ditirambos; mas quando as derramam celebram Dioniso, cantando e dançando, cheios de vinho e ebridade; mas [celebram] Apolo, tranquila e ordenadamente. Em todo o caso, diz Arquíloco:

Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso,

Eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho.

E Epicarmo, no *Filoctetes*:

Ditirambo não pode haver, quando bebas água.

## 16. Proclus. *Crestomatia* § 48 ss.: <sup>7</sup>

Ἔστι δὲ ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἀπλουστέως κέχρηται ταῖς λέξεσιν.

Ὁ δὲ νόμος τούναντίον διὰ τὸν θεὸν ἀνεῖται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς ἀνεῖται καὶ διπλασίους ταῖς λέξεσι κέχρηται.

Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἀρμονίαις οἰκεῖαις ἐκάτερος χρῆται· ὁ μὲν γὰρ τὸν φρύγιον καὶ ὑποφρύγιον ἀρμόζεται, ὁ νόμος δὲ τῷ συστήματι τῷ τῶν κιθαρῶδων λυδίῳ.

Ἔοικε δὲ ὁ μὲν διθύραμβος ἀπὸ τῆς κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης εὐρεθῆναι· ὁ δὲ νόμος δοκεῖ μὲν ἀπὸ τοῦ παιᾶνος ῥυθμῆναι (ὁ μὲν γὰρ ἐστὶ κοινότερος, εἰς κακῶν παραίτησιν γεγραμμένος, ὁ δὲ 25 ἰδίως εἰς Ἀπόλλωνα)· ὅθεν τὸ μὲν ἐνθουσιῶδες οὐκ ἔχει, ὡς ὁ διθύραμβος.

Ἐκεῖ μὲν γὰρ μέθαι καὶ παι- διαί, ἐνταῦθα δὲ ἰκετεῖαι καὶ πολλὴ τάξις· καὶ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ἐν τάξει καὶ συστήματι κατεσταλ- μένῳ περιέρχεται τὸν κρουσμόν.

[48] O ditirambo é, pois, tumultuoso, e, acompanhado de dança, exterioriza em alto grau o entusiasmo; composto, que é, para [expressar] as paixões mais próprias ao deus [Dioniso]; seus ritmos são os de um movimento agitado e usa das palavras mais simples.

[49] O nomo, pelo contrário, por via do deus que lhe preside, eleva-se com ordem e grandeza; é calmo nos seus ritmos e usa palavras compostas. [50] Aliás, emprega, cada um, os modos adequados: aquele, o frígio e o hipofrígio, ao passo que o nomo [usa] o modo lídio dos citaredos. [51] Ao que parece, o ditirambo tem origem nas diversões rústicas e na alegria dos festivais; mas o nono parece derivar do péano (este, com efeito, é mais geral, escrito que é, para súplica contra os males, ao passo que o nono é propriamente dedicado a Apolo); e, por isso, não comporta o entusiasmo [delirante] do ditirambo. [52] Pois, num só há ebridade e divertimento, e noutra, preces e ordem perfeita: é que o próprio deus perpassa pela música ordenada e calmamente.

<sup>7</sup> NE. Para Proclus, Eudoro segue a edição de A. Severyns (1938).

## 17. Proclus. *Crestomatia* § 42

Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ, ἥτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσαν ἐν ἄντρῳ διθύρῳ τραφῆναι τὸν Διόνυσον ἢ διὰ τὸ λυθέντων τῶν ῥαμμάτων τοῦ Διὸς εὐρεθῆναι αὐτόν, ἢ διότι δις δοκεῖ γενέσθαι, ἅπαξ μὲν ἐκ τῆς Σεμέλης, δεῦτερον δὲ ἐκ τοῦ μηροῦ.

O ditirambo é escrito em [louvre de] Dioniso, do qual deriva seu nome, ou porque Dioniso foi criado em uma gruta de *duas entradas* {*dithýroi*} perto de Nisa, ou porque o deus foi descoberto ao *desfazeres as costuras* de Zeus {*lytkénton tôn rhammáton*, cf. n.º 18}, ou ainda, porque parece haver *nascido duas vezes* {*dithýirambos = dis thýran bebekós*} [43] cf. IV. 16.

## 18. Platão. *Leis*, 3.700b:

καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.

Outro [gênero de música] se chamava ditirambo, creio que descrevendo o nascimento de Dioniso.

## 19. *Etymologicum Magnum*. p. 274, 44. s.v. “*dithyrambos*”:<sup>8</sup>

Διθύραμβος, ὃ Διόνυσος. ἐπιθετόν ἐστι τοῦ Διονύσου· ὅτι ἐν διθύρῳ ἄντρῳ τῆς Νύσσης ἐτράφη. καὶ ὁμωνύμως τῷ θεῷ ὃ εἰς αὐτὸν ὕμνος. {...} Πίνδαρος δὲ φησί λυθίραμβον. καὶ γὰρ Ζεὺς, τικτομένου αὐτοῦ, ἐπεβόα, Λῦθι ῥάμμα. λῦθι ῥάμμα· - ἴν' ἢ λυθίραμμος

“*Diónysos*” é um epíteto de Dioniso, porque foi criado na gruta *de duas entradas*, em Nisa. Tem o mesmo nome que o deus o hino que lhe é dedicado. [...] Mas Píndaro diz “*lythyrambon*”<sup>9</sup> ou “*lythirammon*”, pois Zeus no momento de o dar à luz, exclamou “desfaz as costuras! Desfaz as costuras!” [*lythírrhammos*...], para que ele fosse “o que chegou através de duas portas” [ou “o que duas vezes transpôs a porta”].<sup>10</sup>

<sup>8</sup> NE. Léxico bizantino do século XII, compilado a partir de diversas obras gramaticais, retóricas e lexicais mais antigas.

<sup>9</sup> V. n.º 11.

<sup>10</sup> Cf. supra, n.º 17.

## 20. Píndaro. *Odes Olímpicas*, 13.18-19:

ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν  
σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ:

Daí, que as graças de Dioniso primeiro viessem  
À luz com o “ditirambo que excita o boi” [para o sacrifício?]  
{“boelátai... dithyramboi”}<sup>11</sup>

## 21. Escólio a *Contra Timarcos*, 10, de Ésquines:<sup>12</sup>

Os ditirambos dizem-se “coros cíclicos” e “coro cíclico”.

## 22. Plutarco. *De E apud Delphos*. 9.389a (= Aeschyl. Fr. 355 Nauck):<sup>13</sup>

Διόνυσον δὲ καὶ Ζαγρέα καὶ Νυκτέλιον καὶ Ἴσοδαίτην αὐτὸν ὀνομάζουσι, καὶ φθοράς τινας καὶ ἀφανισμοὺς οἱ τὰς ἀποβιώσεις καὶ παλιγγενεσίας, οἰκεῖα ταῖς εἰρημέναις μεταβολαῖς αἰνίγματα καὶ μυθεύματα περαίνουσι: καὶ ἄδουσι τῷ μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης:

μιξοβόαν γὰρ Αἰσχύλος φησὶ πρέπει  
διθύραμβον ὁμαρτεῖν  
σύγκωμον Διονύσῳ;

Dão-lhe o nome de Dioniso, Zagreus, *Nyctelius* e Isodaítes; contam mortes e desaparecimentos [da divindade], e depois, ressurreições e regenerações, enigmas e histórias fabulosas, acomodadas às mencionadas transformações. Também cantam [a esta divindade] cantos ditirâmicos, cheios de emoção e de um movimento que mostra certa irregularidade e dispersão. Efetivamente, diz Ésquilo:

misturado de gritos, o ditirambo  
é próprio para acompanhar Dioniso no impetuoso tropel.

<sup>11</sup> *Schol. ad locum*: ou entenda-se assim: as “graças” dos ditirambos de Dioniso apareceram em Corinto, quer dizer, foi em Corinto que surgiu, antes, o mais perfeito de todos os ditirambos de Dioniso. Efetivamente, nesta cidade, foi visto o coro dançando. O primeiro que o instituiu foi Aríon de Metimna; depois, Laso de Hermione.

<sup>12</sup> NE. No texto do discurso contra Timarco, de Ésquines, que serve de base para o escólio, afirma-se “finalmente ele regula o coleguismo dos jovens na escola e os coros (danças) cíclicos, καὶ τὸ τελευταῖον περὶ τῆς συμφοιτήσεως τῶν παιδῶν καὶ τῶν χορῶν τῶν κυκλίων”. Escólios são comentários inseridos pelos editores dos documentos. Estes escólios podem ser de autoria do editor ou reproduzir comentários anteriores.

<sup>13</sup> NE. Tratado que discute o significado da letra ‘E’ na entrada do Templo de Delfos, fazendo parte do *Moralia* 384C-394C. O mesmo trecho cita um fragmento de peça de Ésquilo, que é numerado como 355 na antiga edição TGF (*Tragicorum graecorum fragmenta*, 1926.) de August Nauck, conservando o mesmo número na atual edição de Stefan Radt, volume 3 dedicado a Ésquilo (2009), que veio para atualizar e substituir a de Nauck.

### 23. Plutarco. *Quaestiones Graecae*, 36.:<sup>14</sup>

ἔχει δ' οὕτως ὁ ὕμνος ἔλθεῖν, ἦρω Διόνυσε, Ἀλείων ἐς ναὸν ἄγνόν σὺν Χαρίτεσσιν  
ἐς ναὸν τῷ βοέῳ ποδὶ θύων. '

Vem, Dioniso Herói,  
Ao sagrado templo marinho,  
Vem, com as graças,  
Ao templo acorrendo, com teu pé bovino, Digno touro, ó digno touro!

### 24. V. VII, n.º 34.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> NE. Referência ao segundo volume da antiga edição/recolha de fragmentos *Anthologia Lyrica Graeca. Poetae melici: Chori. Peplus Aristoteleus. Scolia. Carmina popularia. Poetae Alexandrini* (Teubner, 1925), organizada por Ernest Diehl. Ainda, Eudoro inclui a informação de que o fragmento pode ser lido como “Diehl, carm. pop. 46”.

<sup>15</sup> NE. Eudoro instrui o leitor a ir para o Capítulo VII e o número 34. Há diversos desses recursos intratextuais no material elaborado por Eudoro.

As notícias de Heródoto (n.º 25), do *Suda* (n.º 26), de Proclo (n.º 27), do escoliasta do Aristófanes (n.º 28) e do comentador de Hermógenes (n.º 29) referem-se, evidentemente, à inovação pessoal de um poeta que transformou o ditirambo popular e primitivo em determinada forma artística. Antes de fixar a nossa atenção sobre este particular, examinemos os testemunhos pelo lado da tradição. Aqui, pisamos solo mais firme que o circunscrito na secção anterior, isto é, o da natureza do próprio gênero poético. João Diácono refere, como primeira autoridade, uma *Elegia*, de Sólon; Proclo apresenta o testemunho da Aristóteles; e o escoliasta de Aristófanes, os de Dicearco e Helânico. É possível que as notícias de Heródoto e João Diácono sejam complementares, isto é, que a fonte de Heródoto seja a perdida elegia de Sólon, mencionada pelo comentador de Hermógenes. Por outro lado — sendo a hipótese tão pouco demonstrável, como refutável —, numa passagem do diálogo *De Poetis*, à qual Proclo (ou a sua fonte) se refere, é que o escoliasta de Aristófanes, por via indireta, talvez haja colhido os nonos de Helânico e Dicearco, que garantiam a veracidade da atribuição das mencionadas inovações a Aríon de Metimna, não sendo de excluir a possibilidade de, no mesmo texto do Estagirita, confluírem as duas correntes tradicionais.

O *Suda* fala da “introdução de sátiros”, e Proclo, da “introdução de um coro cíclico”. É tentador fundir as duas notícias: Aríon teria instituído um “coro cíclico”, cujos componentes eram coreutas revestidos dos atributos caprinos do sátiro.<sup>2</sup> É neste sentido (de aceitar ou recusar a identidade “sátyros”=“trágos”) que se tem encaminhado a crítica, discutindo as expressões “*drama da tragédia*” em João Diácono (n.º 29), e “*estilo trágico*”, no *Suda* (n.º 26). Efetivamente, se o comentador de Hermógenes (ou a sua fonte) leu “*drama da tragédia*” no próprio texto de Sólon, é evidente que “*tragédia*” não se pode referir ao gênero dramático cuja invenção se situa no reinado de Pisístrato. E o mesmo se diga, quanto ao “estilo trágico” (*tragikòs trópos*), na fonte do lexicógrafo, e, de certo modo, no que respeita aos “coros trágicos” (*tragikoîsi choroîgi*), em Heródoto 5.67.<sup>3</sup> Restaria, portanto, entender, nessas expressões, o “trágico” em sentido etimológico.<sup>4</sup>

A maior dificuldade, como bem observa Albin Lesky (1956, p. 31) reside no “falando em verso” (*émmetra légonter*) do *Suda*: “falar” seria, quando muito, atribuição do “*exárchon*”

<sup>1</sup> Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.* p. 131-135; Lesky, *Tragische Dichtung*, p. 29 ss.; Ziegler, art. cit., cols. 1909 ss. NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação III.

<sup>2</sup> Cf. Capítulo VIII.

<sup>3</sup> Cf. XI n.º 66.

<sup>4</sup> Cf., a seguir, Capítulo VI.

(e, para chegar a este ponto, seria necessário — o que não é provável nem refutável — que a inovação de Aríon, no Peloponeso, coincidissem com a de Téspis, na Ática),<sup>5</sup> não a dos coreutas. Única escapatória consistiria em supor que os “versos” se referem à introdução de *temas épicos* nos coros cíclicos, o que, aliás, iniciaria o processo que vemos plenamente desenvolvido no ditirambo “clássico”.<sup>6</sup> Em todo caso, parece certo que todos estes informes acerca das inovações de Aríon se enquadram perfeitamente no verso (histórica ou hipotética) das origens dóricas da tragédia, e não nos surpreende, por conseguinte, que alguns dos seus primeiros testemunhos ascendam a Dicearco e, por via deste, tenham encontrado um eco favorável na *Poética* (e no *De Poetis*), de Aristóteles.

## 25. Herodóto. *Histórias*, 1. 23:

Περίανδρος δὲ ἦν Κυψέλου παῖς οὗτος ὁ τῷ Θρασυβούλῳ τὸ χρηστήριον μηνύσας: ἐτυράννευε δὲ ὁ Περίανδρος Κορίνθου: τῷ δὲ λέγουσι Κορίνθιοι (ὁμολογέουσι δὲ σφιλέςβιοι) ἐν τῷ βίῳ θῶμα μέγιστον παραστῆναι, Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφῖνος ἐξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἐόντα κιθαρῳδὸν τῶν τότε ἐόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

Reinava Priandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Aríon de Metimna abordou a Ténaro — citaredo como então não houve segundo, foi ele, que o saibamos, o primeiro que compôs e fez executar em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou.

## 26. Suda α 3886, s.v. Aríon:<sup>7</sup>

Ἀρίων, Μηθυμναῖος, λυρικὸς, Κυκλέως υἱὸς, γέγονε κατὰ τὴν λη' Ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἱστόρησαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾄσματα: προοίμια εἰς ἔπη. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετὴς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. φυλάττει δὲ καὶ ἐπὶ γενικῆς .

[...] de Metimna, lírico, filho de *Kykleus*, nasceu na 38ª Olimpíada (628/25). Dizem alguns que ele foi discípulo de Alcmanº. Compôs cânticos, [designadamente] dois livros de “Proêmios” [a poemas épicos] em que foi ele o inventor do *estilo trágico* (*tragikou*

<sup>5</sup> Cf. Capítulo X.

<sup>6</sup> Cf. Capítulo IV.

<sup>7</sup> NE. *Suda* é uma enciclopédia bizantina, ou léxico histórico, compilada no século X. Para uma edição *online* da obra, v. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/> . Acesso em: 10 jul. 2019.

*τρόπου*), e o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo e deu este nome ao canto do coro, e introduziu sátiros *falando em verso* (*émmetra légontes*).

### 27. Proclus. *Crestomatia* §43:

Εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύ- 30 ραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ὥδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίονά φησιν εἶναι, ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν.

Píndaro diz que o ditirambo foi inventado em Corinto e Aristóteles assevera que o iniciador deste [gênero de] cântico foi Aríon, o primeiro que introduziu um coro cíclico.

### 28. Escólio ao verso 1403 de *As Aves*, de Aristófanes:<sup>8</sup>

Ἀντίπατρος δὲ καὶ Εὐφρόνιος ἐν τοῖς ὑπομνήμασί φασι τοὺς κυκλίους χοροὺς στήσαι πρῶτον Λασόν ... οἱ δὲ ἀρχαιότεροι, Ἑλλάνικος καὶ Δικαίαρχος. Ἀρίονα τὸν Μηθυμαῖον, Δικαίαρχος μὲν ἐν τῷ Περὶ Μουσικῶν Ἀγώνων, Ἑλλάνικος δὲ ἐν τοῖς Καρνεονίκαις.

Antípatro e Eufrónio em seus [livros] “hipomnemáticos” dizem que o primeiro que instituiu coros cíclicos foi Laso de Hermione; porém os [mais] antigos, Helânico e Dicearco, falam de Aríon de Metimna; Dicearco nos *Concursos Dionisíacos*,<sup>9</sup> e o Helânico nos *Vencedores das Carneias*.

### 29. João Diácono, *Comentário sobre Hermógenes*:

τῆς τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμαῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμά φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.

Primeiro *drama da tragédia* (*tês ... tragoidías prôton drâma*), foi Aríon de Metimna quem o apresentou [em público], como ensina Sólon em suas [poesias] intituladas “Elegias”. Draconte de Lâmpsaco afirma que o primeiro drama foi exibido em Atenas e que o seu autor foi Téspis.

<sup>8</sup> NE. No contexto do escoliasta, temos:

“CINESIAS

ταυτὶ πεποίηκας τὸν κυκλιοδιδάσκαλον, / ὃς ταῖσι φυλαῖς περιμάχητός εἰμ’ αἰεῖ;

CINESIAS

Então é assim que você me trata, o diretor de coros cíclicos, por cujos serviços as tribos sempre competem?” Escólio em White (1914).

<sup>9</sup> NE. No original, Περὶ Μουσικῶν Ἀγώνων, *Sobre os Concursos das Artes da Musas*.



# Antigas etimologias de “Tragoidia”<sup>1</sup>

Nas antigas etimologias da palavra “tragédia”, encontram-se entretrecidos dois temas: o que se denominou de “tópos peripatético”, principalmente representado por uma parte da notícia do *Etymologicum Magnum*,<sup>2</sup> e o “tópos alexandrino”,<sup>3</sup> que ascenderia à fonte do *Marmor Parium*<sup>4</sup>, e que teria sido propagado e propugnado por Eratóstenes irrompendo, quase isolado, no referencial a Téspis.<sup>5</sup> Os dois temas são estes: (a) Peripatético (Aristóteles? Dicearco? Cameleonte?), propondo a identidade “sátyroi = trágoi”, por conseguinte, “tragoidía = canto de bodes” (canto de coreutas revestidos dos atributos caprinos do sátiro); (b) Alexandrino (Eratóstenes?): “tragoidía = canto pelo bode” (canto em vista de obter, como prêmio, um bode). Em (a) claramente se revela a doutrina da origem dórica da tragédia;<sup>6</sup> e em (b) adivinha-se o propósito de reivindicar a mesma origem para a Ática (Icária), e, além disso, uma tese sobre a comum origem da tragédia e da comédia nos festivais rústicos, dedicados a Dioniso, por ocasião da vindima. Os testemunhos latinos chegam, até nós, através de Varrão e Suetônio; os gregos, em parte, talvez, por intermédio de Proclo, e da seção de sua *Crestomatia*, dedicada aos gêneros dramáticos (perdida) — pelo menos, parece assegurado que o escoliasta ou os escoliastas de Dionísio Trácio devem muitas das suas informações históricas ao manual de Proclo.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação IV.

<sup>2</sup> Capítulo III, n.º 22.

<sup>3</sup> Pohlenz, *Tragödie*, II 7, e *Satyrspiel*... cf. bibliografia.

<sup>4</sup> V. Capítulo X, n.º 63.

<sup>5</sup> Capítulo X.

<sup>6</sup> Cf. Capítulo II, n.º 7.

<sup>7</sup> V. Rostagni, “Aristotele e Aristotelismo”..., em *Scritti*...I, p. 190 ss.).

### 30. *Mármore de Paros, ep. 431:*<sup>8</sup>

{...}[καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος

{...} e obteve como prémio o bode (*trago*).<sup>9</sup>

### 31. *Eusébio. Crônica de Jerônimo. Olimpíada 47.2 (=591 a.C.):*

His temporibus, certantibus in agone tragus — id est hircus — in praemio dabatur: unde aiunt tragoedos nuncupatos.

entre os gregos, aos competidores era dado um bode (*trágos*); daí o serem chamados “trágicos”.

### 33. *Etymologicum Magnum, s.v. Tragédia*

Ἔστι βίων τε καὶ λόγων ἠρωϊκῶν μίμησις. Κέκληται δὲ τραγωδία, ὅτι τράγος τῆ ὤδῃ ἄθλον ἐτίθετο· ὡδὴ γὰρ ἡ τραγωδία. Ἡ ὅτι τρύγα ἄθλον ἐλάμβανον οἱ νικῶντες· τρύγα γὰρ ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τὸν νέον οἶνον. Ἡ ὅτι τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα· ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο· οὓς ἐκάλουν τράγους, σκώπτοντες, ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα, ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδὴν· τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῶον. Ἡ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι. Ἡ ἀπὸ τῆς τρυγὸς τρυγωδία. Ἡ δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν·

Tragédia é imitação de vidas e narrativas heroicas. Denomina-se “TRAGOIDIA” porque um bode (*trágos*) era dado como prémio do cântico (*oidé*), pois a tragédia é um cântico. Ou porque os vencedores obtinham, como prêmio, vinho novo; com efeito, os antigos chamavam *tryga* ao vinho novo. Ou porque os coros se dispunham em forma de tetrágono. Ou porque, na maior parte das vezes, os coros se compunham de sátiros, que os espectadores denominavam “bodes” (*trágous*) ou por via da rudeza do corpo ou por causa do ardor afrodisíaco; de fato, assim é o animal. Ou porque os coreutas arranjavam os cabelos de modo a imitar os bodes. Ou *tragoidía* vem de *trygós*.<sup>10</sup> Este nome também era comum à comédia, visto que ainda não se haviam separado os dois (gêneros) e um só prémio havia para ambos: o mosto. Mais tarde, a tragédia recebeu o nome que [antes] ora comum [à tragédia e à comédia].

<sup>8</sup> NE. O *Mármore de Paros* ou *Crônica de Paros* é uma estela ou monolítico em mármore que registra, em ordem cronológica, eventos míticos e históricos de 1582/1581 a.C a 299/298 a.C. O contexto da citação, a referência é a Téspis. Conferir, mais adiante, Capítulo X, n.º 63.

<sup>9</sup> Cf. X, n.º 63.

<sup>10</sup> NE. No original, “τρυγωδία”, “Trigédia”.

### 34. Diomedes. *Ars Gramatica*, livro III, *Caput de poematibus* 8:<sup>11</sup>

Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. a Theophrasto ita definita est, τραγωδία ἐστὶν ἠρωϊκῆς τύχης περίστασις. tragoedia, ut quidam, a *trágoi* et *oidêi* dicta est, quoniam olim actoribus tragicis *trágos*, id est hircus, praemiun cantus proponebatur, qui Liberalibus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur, quia ut Varro ait, depascunt vitem; et Horatius in arte poetica (220-221)

carmine qui tragico vitem certavit ob hircum,

mox etiam agrestis Satyros mudavit,

et Vergilius in georgicon secundo, cum et sacri genus monstrat et causam talis hostiae reddit his versibus (380-381),

nem aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris

caeditur.

alii autem putant a faece, quam Graecorum quidam *trýga* appellant, tragoediam nominatam, per mutationem litterarum y in a versa, quoniam olim nondum personis a Thespide repartis, tales fabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rursum est Horatius testis sic (275-277),

ignotum tragicae genus invonisse Camenae

dicitur et plaustris vexisse poemata Téspis,

quae canerent agerentque infecti faecibus ora.

alii a vino arbitrantur, propterea quod olim *trýx* dictitabatur, a quo *trýgetos* hodieque vindemia est, quia Liberalibus aput Atticos, dia festo Liberi patris, vinum cantoribus pro corollario dabatur, cuius rei testis est Lucilius in duodecimo.

A tragédia é o destino heroico apresentado em suas adversidades. Teofrasto a define assim: “a tragédia é o acaso terrível que se acerca do destino heroico.” Dizem que a ‘tragédia’ vem de *trágoi* e *oidêi*, pois, certa vez, o *trágos*, isto é, o bode, foi dado como prêmio aos atores trágicos pelo canto realizado, bode esse que deveria ser imolado nas Liberálias, no dia festivo do pai Liber, em razão de, segundo Varrão, o animal se alimentar dos frutos da vinha; e Horácio na *Arte Poética*

“Quem com um poema trágico competiu pelo prêmio de um simples bode

logo desnudou os selvagens Sáticos”; e Virgílio, na segunda *Geórgica*, nos seus versos (380-381) indica a modalidade de sacrifício e explica a causa de tal oferenda: “Por nenhum outro delito, mas para Baco é que o bode sangra nos altares”.

Outros, pensam que, por a borra ter vindo do vinho, o que os gregos chamam de *τρύγα*, passando ser nomeada ‘tragédia’ na transformação da letra da letra y em a, pois nessa época as máscaras de Téspis não haviam sido inventadas, e apresentavam tais narrativas eram apresentadas com as faces cobertas de borra de vinho, fato que novamente Horácio atesta:

<sup>11</sup> NE. Eudoro vale-se da edição Keil (1855, p. 487).

“Dizem que Téspis inventou uma nova modalidade de Tragédia, transportando seus espetáculos em carros, com gente que cantava e performava, os rostos cobertos de borra de vinho”.

Outros ainda afirmam que o poema trágico vem do vinho, pois era assim que τρύξ era chamado, a partir daí τρύγητος é hoje colheita das uvas, pois, nas Liberálias dos áticos, dia festivo do pai Líber, o vinho era dado em premiação aos cantores, o que é atestado por Lucílio, no livro XII.<sup>12</sup>

### 35. Evâncio. *De fabula* 1.1-2:

I. (1) Initium tragoediae et comoediae a rebus divinis est incohatum, quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui. (2) namque incensis iam altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragoedia dicebatur: vel *apò tou trágou kai tês oidês* hoc est ab hirco hoste vinearum et a cantilena - cuius ipsius rei etiam apud Vergilium plena fit mentio {Georg. 2, 380 sqq.} - vel quod hirco donabatur eius carminis poeta, vel quod uter eius musti plenus sollemne praemium cantataribus fuerat, vel quod ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschylo repertum; faeces enim Graece dicuntur *trýges* et his quidem causis tragoediae nomen inventum est {...}

II. (1) Comoedia fere vetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quemadmodum iam diximus, fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatum nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine conoinebat. (2) sed primo una persona est subducta cantoribus, quae respondens (*amoibaíos*) id est alternis choro locupletavit variavitque rem musicam: tum altera, tua tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diversos personae, pallae, coturni, socci et ceteri ornatus atque insignia scaenicorum reperta, et ad hoc unicuique suus habitus: et ad ultimum, qui primarum partium, qui secundarum tertiarumque, (qui) quarti loci atque quinti actores essent distributum et divisa quinquepartito actu est tota fabula.

I. 1 A tragédia e a comédia se originam nos rituais divinos celebrados pelos antigos quando ofereciam sacrifícios propícios a boas colheitas. Ao trazerem incenso aos altares e um bode, o coro sagrado performava uma modalidade de canto para o pai Líber, e que era chamada de tragédia: de “tragos e oide”, ou seja, de “bode”, o inimigo das vinhas, e de “canto”— como referido em Virgílio (*Georg.* 2, 380 sqq.), seja porque o poeta desse canto recebia um bode, seja porque um odre cheio de vinho era o prêmio solene para os cantores, ou porque os atores cobriam seus rostos com borras de vinho antes das máscaras, que foram introduzidas por Ésquilo — pois em grego as borras de vinho são chamadas *trýges*. Essas são as razões de se ter chegado ao nome de “tragédia”.

<sup>12</sup> NE. Tradução nossa: Eudoro selecionou o texto em latim, mas não providenciou a tradução do trecho.

II.1 A comédia antiga, como a própria tragédia antes, foi uma obra bem definida, como já dissemos: o coro performava seus cantos em volta de um altar esfumado, ora movendo-se, ou parando, ora em círculos, acompanhado de um flautista. Então uma personagem única foi isolada do resto dos cantores, passando a responder em versos alternados, isto é... o coro enriqueceu e variou a música. Depois uma segunda personagem, e a terceira, e outras mais foram introduzidas por diversos autores, e o figurino, os coturnos, as chinelas e demais ornamentos e materiais de cena, a partir daí cada qual se desenvolveu ao seu modo. E, finalmente, as partes foram atribuídas para o primeiro, segundo, terceiro ator; depois quarto e quinto; e a trama foi distribuída e dividida em cinco atos.<sup>13</sup>

### 36. Erastótenes. *Erígone*, Fr.22.<sup>14</sup>

Ἰκάριοι τόθι πρῶτον περὶ τράγον ὠρχήσαντο.

Aí mesmo os Icários pela primeira vez dançaram em torno do bode.

### 37. Plutarco. *De cupiditate divitiarum*. div. 527d:<sup>15</sup>

ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς, ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἴλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός

A nossa festa tradicional de Dioniso [Dionísias Rurais] era antigamente uma alegre e rústica procissão: primeiro vinha um com uma ânfora de vinho ou um ramo do videira, depois outro arrastando um bode, outro se seguia com uma cesta de figos e, por fim, o portador do *phallus*.

<sup>13</sup> NE. Tradução nossa.

<sup>14</sup> NE. Eudoro vale-se da edição de Hiller (1872, p. 105).

<sup>15</sup> NE. Ou, *Sobre o Desejo de possuir muitas riquezas*, tratado sobre a avareza, integrando os escritos de *Moralia*.



# Oudèn Prós Ton Diónyson<sup>1</sup>

A relação genética que se estabelece entre a tragédia e o culto de Dioniso, através dos testemunhos acerca do ditirambo, das inovações de Aríon a das antigas etimologias de “tragédia” — vem mais explicitamente indicada (não sabemos se com o deliberado propósito de esclarecer o texto de Aristóteles [49a9] ou de preencher-lhe as lacunas) pelos comentaristas do provérbio OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSON (nada a ver com [relativo a, para] Dioniso). A fonte mais antiga é Plutarco.<sup>2</sup> Exceto no que se refere a Epígenes, as explicações ao paremiógrafo (n.º 39) e do lexicógrafo (n.º 40) coincidem e podem ser consideradas como provindas da mesma origem, provavelmente aquela que o Suda menciona: o peripatético Cameleonte, em seu livro *Acerca de Téspis*. É claro, todavia, que o dicionarista bizantino cometeu um erro cuja responsabilidade não poderíamos atribuir a Cameleonte ou a quem quer que, antes ou depois dele, muito bem sabia que o drama satírico (*tà satyriká*), sendo inovação de Pratinas,<sup>3</sup> não podia anteceder uma fase que já estaria ultrapassada pela obra de Téspis. Aqui, por conseguinte, o “satyrikón” tem de relacionar-se forçosamente com a tradição dórica, o que, aliás, vem indicado pala alusão do Suda a Epígenes de Sícionº. Porém, a concordância entre estes dois textos (n.ºs 39 e 40) aponta para outra causa: a substituição dos “argumentos dionisiacos” pelos “argumentos heroicos” — “os poetas costumavam cantar a Dioniso” (n.º 39), “outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso” (n.º 40), “fugindo a este costume entraram de escrever Ajaxes e Centauros” (n.º 39), “passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos e fábulas, que nenhuma menção faziam de Dioniso” (n.º 40). Não há dúvida que os nomes de tragédias com argumento “dionisiaco” se condensam, em nossas estatísticas, no tempo que medeia entre Téspis a Ésquilo,<sup>4</sup> mas, por outro lado, antes de Ésquilo, só há notícia (duvidosa) do Penteu de Téspis. A Quérilo, Frínico e Pratinas, nenhuma se atribui, e as de Ésquilo, por numerosas que sejam, o seu número, todavia, não chega a atingir a décima parte da sua produção total.<sup>5</sup> Portanto, se quisermos manter confiança nestas explicações do provérbio, a mais lógica conclusão é esta: o

<sup>1</sup> V. Pickard-Cambridge, 1929, p. 166 ss.; Ziegler, 1931-35. NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação V. NE. Sobre discussões posteriores, v. Winkler & Zeitlin (1990); Scullion (2002).

<sup>2</sup> *Sympos, quaest.*, n.º 38.

<sup>3</sup> Cf. IX.

<sup>4</sup> Cf. Apêndice I.

<sup>5</sup> Ziegler, 1931-32.

trânsito de argumentos “dionisiacos” para argumentos “heroicos” já se realizara mesmo antes daquela fase decisiva em que a tragédia teria surgido do ditirambo, isto é, do próprio desenvolvimento deste gênero lírico.

### 38. Plutarco. *Questões Conviviais*, 615:

ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ ‘τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;’

Ora, tal como, havendo Frínico e Ésquilo desenvolvido a tragédia (no sentido de versar) sobre mitos e casos [austeros ?], se disse: “Que tem isso que ver com Dioniso?”

### 39. Zenobius, 5.40, OUDEN PRÒS TÒN DIÓNYSOΝ:

Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ἄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρου. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον, ΟΥΔΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα ἢ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

Como de princípio, os coros costumavam cantar o ditirambo a Dioniso, e os poetas, mais tarde, fugindo a esse costume, entraram de escrever *Ajaxes* e *Centauros*, os espectadores zombavam e diziam: “Nada para Dioniso!” Ora, em virtude disso, é que eles [i.e., os poetas] decidiram introduzir os sátiros, para que não parecessem esquecidos do deus.

### 40. Suda. o 806, s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὅθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως· τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ,

Tendo Epígenes de Sícion escrito uma tragédia sobre Dioniso, alguns exclamaram estas palavras — daí o provérbio. Melhor, porém, é assim: Outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso aquelas [composições] a que se dá o nome de *satyriká* (dramas satíricos); mas, depois, passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos ou fábulas que nenhuma menção faziam de Dioniso — daí, também, que exclamassem aquelas [palavras]. No seu livro *Acerca de Téspis*, Cameleão refere aproximadamente o mesmo.

# Sátýroi = Trágoi?<sup>1</sup>

O mais intrincado de todos os problemas, e aquele cujas perspectivas de solução se nos afiguram mais longínquas, é, sem dúvida, o da estreita relação entre “trágos” e “sátýros”, que antigas e modernas interpretações do texto aristotélico parecem exigir. Neste ponto, confluem os dados arqueológicos com os dados filológicos; mas dir-se-ia que na confluência mais turva e impenetrável se torna a corrente da tradição. Do lado da arqueologia, crê-se saber que sátiros com atributos caprinos só emergem na época helenística; antes, o que há no Peloponeso, é Pã e o seu séquito,<sup>2</sup> que emprestarão seu aspecto aos sátiros helenísticos, e, na Ática, os silenos, com atributos equinos.

Por conseguinte, sob o ponto de vista arqueológico, o problema só teria solução favorável ao “tópos” peripatético, se admitíssemos, como hipótese auxiliar, que, ao transportar-se para Atenas a tragédia dórica, já no Peloponeso se designavam os sátiros como “trágoi”. A outra via solucionante passa pela análise crítica destas três passagens de dramas satíricos, com vista a demonstrar que, nesses dramas, os coreutas eram propriamente designados como bodes (“trágoi”). Que a primeira nada prova, e o que facilmente se depreende da simples reflexão sobre o fato de que os sátiros-coreutas são pastores, vestidos de peles; a segunda não é mais demonstrativa, pois se trata de uma comparação, e esta não seria possível se, efetivamente, os coreutas se apresentassem como “trágoi”. Quanto à terceira, ainda essa se pode entender como comparação, aproximadamente nos seguintes termos: “tu, com a tua barba e a tua lascívia, és um autêntico bode!” (Lesky, 1956, p. 25). Contudo, a posição “conservadora” de Ziegler (que coincida com a de Wilamowitz) merece atenta reflexão. Ei-la no original, que em seguida traduziremos.

“Nur ein vollständiges Satyrspiel besitzen wir, grössere Teile eines zweiten und wenige Fragmente ausserdem, und nicht weniger als dreimal wird in diesen kaum 1000 Versen von der bockartigen Erscheinung und dem bockartigem Wesen der Satyrn gesprochen, wird dabei doch nichts anders von ihnen gesagt, als was die Monumente sagen: dass sie Bocksbärte haben, Bocksfellschürze tragen und sich wie kindische, mutwillige, freche und geile Böcke benehmen ungeschadet der ihnen gleichzeitig eigenen Pferdenatur, die sich auf den Denkmälern des 5. Jhdts ja aber eigentlich auf den Schwanz beschränkt... Und merkwürdig bleibt doch, dass neben den drei Stellen der 1000 Satyrspielverse, die von den bockartigen Wesen der Satyrn sprechen, nicht eine einzige steht, die auch nur von ferne auf ihre Pferdenatur hindeutete.”

<sup>1</sup> Cf. Pickard-Cambridge, p. 169 ss.; Ziegler, 1917 ss.; Lesky, 23 ss. NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação VI.

<sup>2</sup> NE. No original, “é Pan e o seu séquito de pães”.

“Só possuímos um drama satírico completo, grandes partes de um segundo e, além destas, alguns fragmentos, e nada menos que três vezes se fala, nesses escassos 1000 versos, no caprino aspecto e na caprina natureza dos sátiros. Demais, outra coisa se não diz dos sátiros, senão aquilo mesmo que os monumentos nos dizem: que têm barba de bode, trazem os quadris cobertos com pelo de bode, o se comportam como bodes acriançados, ladinos, insolentes e lascivos, não obstante a natureza equina que ao mesmo tempo lhes convém, mas que se limita aos monumentos do século V, e até mesmo se restringe só à representação da cauda... E, no entanto, permanece o fato notável de, ao lado das três passagens que mencionam a natureza caprina dos sátiros, nem uma única existir, que, nem de longe, aponte para a sua natureza equina (Ziegler, col.1922)”.

#### 41. Eurípides. *Cíclope*, 79-80:

*O coro de sátiros lamenta-se por ter de servir o monstro:*

{...}δοῦλος ἀλαίνων  
σὺν τᾷδε τράγου χλαίνα μελέα

escravo errante,  
com esta miserável veste [pele] de bode

#### 42. Sófocles. *Os Icneutas {Ou Sátiros Rastreadores}*, 357-358:<sup>3</sup>

*Cilene reprimenda o coro de sátiros:*  
ἀ[λλ’] αἰὲν εἶ σὺ παῖς: νέος γὰρ ὦν ἀνήρ  
π[ώγ]ωνι θάλλων ὡς τράγος κνήκῳ χλιδᾶς.

Uma criança tu és sempre pois sendo [já] um jovem, orgulhas-te,  
qual “trágos” feito, da tua barba roxa.

#### 43. Ésquilo. Fr. 207 Nauck:<sup>4</sup>

*Um sátiro quer cingir o fogo recém-trazido à terra e Prometeu adverte-o:*

τράγος γένειον ἄρα πενθήσεις σύ γε  
bode (“trágos”) que és, na tua barba o vais deplorar!

<sup>3</sup> NE. Drama satírico cujos fragmentos constituíem um dos grandes achados nas publicações dos papiros de Oxirrincos, no início do século passado. Para um estudo e tradução mais recentes, v. Barbosa (2012).

<sup>4</sup> NE. Frase proverbial, recolhida por Plutarco (*De Cp. Ex inim. util* 2,86e). Ainda, Eudoro acrescenta, após Fr. 207 Nauck, (Prometeu “Pyrkaeus”?), traduzível por *Prometeu “Botafogo”, Prometeu “Pirotécnico”*.

# Pratinas<sup>1</sup>

O *hyporchema* citado por Ateneu é, na verdade, um ditirambo (Wilamowitz), que faria parte do párodo de um drama satírico, e, portanto (como também pelo vocabulário dos versos iniciais, por exemplo: *patágein*), era cantado por um coro de sátiros.<sup>2</sup> Este coro supõe-se que viria expulsar da orquestra outro coro,<sup>3</sup> este, um coro trágico que acabava de figurar em um drama do mesmo autor.

Efetivamente, como bem observa Ziegler, em todos aqueles versos ressoa (“*klingt aus jeder Zeile*”) a convicção de que o ato, longe de ser uma novidade, pretende apresentar-se como retorno a uma situação anterior. Naturalmente que não é preciso chegar ao extremo de pensar que, sendo verdadeira a informação do Suda (“Pratina... foi o primeiro que escreveu dramas satíricos”), seria necessariamente falsa a de Aristóteles, segundo a qual, a tragédia teria passado por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural.<sup>4</sup> Basta admitir que a ideia de Aristóteles podia ser expressa, por exemplo, nos seguintes termos “em seus inícios, a tragédia, por tais e tais aspectos mais se assemelhava ao drama satírico que aos dramas trágicos que atualmente se exibem nos nossos teatros”.<sup>5</sup> Else sustenta que, em Aristóteles, a ideia da origem satírica teria surgido precisamente da observação da rudeza que caracterizava o coro dos dramas satíricos.<sup>6</sup>

## 44. Suda: π 2230, s.v. Πρατίνας{Pratinas}

Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητῆς τραγωδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς Ὀλύμπιαδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἰκρία, ἐφ’ ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίσις. καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν’, ὧν Σατυρικὰ λβ’· ἐνίκησε δὲ ἅπαξ.

<sup>1</sup> Cf. Pickard-Cambridge, p. 28 ss., Ziegler, 1936-39; Lesky, 21 e 48-49.; especialmente, M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius* (cf. Índice II). NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação VII.

<sup>2</sup> NE. V. Willamovitz-Moellendorf (1913, p. 133-134).

<sup>3</sup> Cf. Ziegler (1938).

<sup>4</sup> Ziegler (1936).

<sup>5</sup> V. Untersteiner, *Origini...*p. 283.

<sup>6</sup> Comentário a *Poética*, 49a9.

[Pratinas] filho de Pirrônides, ou de Encômio, de Fliunte. Poeta trágico. Concorreu contra Ésquilo e Quárido, na 70ª Olimpíada (500/497), e foi o primeiro que escreveu dramas satíricos (*satyriká*). Durante a representação de um desses [dramas] é que sucedeu aluirem os estrados de madeira, sobre os quais se sentavam os espectadores, e, em consequência deste [fato], os Atenienses construíram um teatro. Exibiu 50 dramas, dos quais 32 eram satíricos. Só uma vez saiu vencedor.

#### 45. Ateneu. 15. 617b:

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος ἀλύητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτήσας ἐπὶ τῷ τοὺς ἀλύητάς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνάδειν τοῖς ἀλύηταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ Ὑπορχήματος·

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;  
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-  
λυπάταγα θυμέλαν;  
έμός, έμός ὁ Βρόμιος,  
έμέ δεῖ κελαδεῖν, έμέ δεῖ παταγεῖν  
άν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιιάδων  
οἷά τε κύκνον ἄγοντα  
ποικιλόπτερον μέλος.  
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιε-  
ρις βασιλείαν· ὁ δ' ἀλύος  
ἕστερον χορευέτω·  
καὶ γάρ έσθ' ὑπηρέτας.  
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε

πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων  
ἔμμεναι στρατηλάτας.  
παῖε τὸν φρυνέου  
ποικίλου πνοὰν ἔχοντα·  
φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον

Pratinas de Fliunte, como auletas e coreutas assalariados houvessem usurpado as orquestras, indignou-se porque [já] não eram os auletas que acompanhavam os coros, mas, sim, os coros que acompanhavam os auletas; e a ira que sentiu contra semelhante procedimento. Pratinas claramente a expressou no *hyporchema* seguinte:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> NE. *Hiporchema*: Canção coral com dança imitativa em honra a Apolo. V. Schlapach (2018, p. 36-37, 75-77).

Que tumulto, que danças são estas?

Que rumorosa injúria caiu sobre o  
altar (*thymélan*) de Dioniso?

Meu, meu é Brômio:

[só] eu devo cantar, [só] eu devo clamar,  
Quando me precipito com as Náiades  
através dos montes, qual um cisne  
com suas melodias de-multicolor-plumagem.  
Rainha é a canção estabelecida pela Pié-  
ria Musa, mas a flauta,

Na dança, a segunda seja,

Serva que ela é, sem dúvida!

Ao impetuoso tropel, somente, dos ébrios socando às portas,

{9} Se lhe apraz, comande:

Fere aquele que o sopro

Tem do mosqueado sapo!

{12} Anda: às chamas com esse caniço-gastador-de-saliva,

Roucamente-gaguejando em seu para-melo-rítmico-andar,

Ínfima criatura de mercenária broca!

{15} Olha, da mão e do pé, gesto verdadeiro, é este,

ó Triambo-ditirambo, Senhor dos-cabelos-coroados-  
de-hera:

escuta, pois, a minha dórica canção!



# Téspis<sup>1</sup>

Como dissemos,<sup>2</sup> já na Antiguidade corriam duas tradições acerca da origem da tragédia: uma, de fonte peripatética, que parecia optar pela tese dórica e parece responsável pela propagação das referências à obra do Aríon, das interpretações do provérbio OUDÈN PRÒS TÒN DIÓNYSOΝ e da mais razoável etimologia de “tragédia” (VI, n.º 33), e outra, de fonte alexandrina, em que, possivelmente, se repercutiam os brios patrióticos dos Atenienses, reivindicando a honra do ter inventado o drama artístico (tragédia e comédia). É esta tradição, a que se nos depara preponderante nas referências a Téspis. Observem-se, especialmente, os seguintes pontos: *i*) há certa analogia entre as “obras” de Aríon e de Téspis; *ii*) embora Aríon preceda Téspis, um e outro defrontam a mesma ambiência política — Aríon, na corte de Periandro em Corinto, Téspis na corte de Psístrato em Atenas, ambos sob o governo de tiranos que se empenhavam em satisfazer reivindicações populares, e, entre estas, abrir de par em par as portas da cidade aos cultos rurais, talvez autóctones e pré-helênicos, de Dioniso; *iii*) Aristóteles referia-se a Téspis (n.º 58) em uma das suas obras perdidas (*Dos Poetas?*), mas não o menciona na Poética; aqui, o lugar de Téspis só poder ser entre Ésquilo e os primeiros “improvisadores-solistas” do ditirambo e, naturalmente, teria sido ele o primeiro “exárchon-hypokrités”, visto que Aristóteles não nos diz quem inventou o primeiro ator. *iv*) a maioria das referências que contém o nome de Téspis são extremamente vagas quanto a nomes e fatos antecedentes — excepto duas: Plutarco *Sólon*, 29 (n.º 60), que menciona Aríon, e o *Suda* (n.º 62) que alude a Epígenes de Sícion. Quereria isto dizer que, não havendo dúvidas, não sendo sequer sujeita à discussão, a prioridade da Ática no que se referia ao desenvolvimento artístico da tragédia, os brios patrióticos de outras cidades se empenharam, então, em exumar de suas próprias tradições alguns vestígios de estágios primordiais da poesia dramática. Corinto dispunha de Aríon; Sícion, de Epígenes; mas Atenas, que não possuía memória de outro nome, além de Téspis, teve de recorrer à turba anônima dos seus camponeses que celebravam o deus-*dithyrambos*.

<sup>1</sup> NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação VIII.

<sup>2</sup> Capítulo VI.

#### 46. Platão. *Minos*, 321a.

ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυγίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὄν τῆσδε τῆς πόλεως εὐρημα.

A tragédia é antiga nesta terra [Ática]; não comece, como creem, com Téspis ou Frínico, mas, se bem refletires, há de verificar que foi remotíssima invenção de nossa cidade [Atenas].

#### 47. Ateneu. 40a-b.

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὐρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρόν·

Tanto a comédia como a tragédia, foram inventadas em Icária, na Ática, no delírio da embriaguês ou por ocasião da vindima.

#### 48. Ateneu. 630c

συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρική πᾶσα ποιήσις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.

Outrora toda a poesia satírica consistia de coros, como, assim, a tragédia de então: por isso não tinha atores.

#### 49. Erastótenes. *Erígone*, Fr.22 (cf. supra VI,n. 36)

#### 50. Evânncio. *De fabula* 2, 1 (cf. supra VI,nº. 35)

#### 51. *Etymologicum Magnum* s. v. “*thyméle*”:

ἡ τοῦ θεάτρου μέχρι νῦν, ἀπὸ τῆς τραπέξης ἀνόμασται· παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι. τουτέστι τὰ θυόμενα ἱερεῖα. τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπου τάξιν λαβούσης τραγωδίας.

Aquela mesa do teatro, até hoje [assim] denominada, pelo motivo de sobre ela serem repartidas as *thýe*, isto é, as vítimas sacrificadas. Era uma mesa (ou *um estrado*) de cima

da qual, em pé, cantavam nos campos, quando a tragédia ainda não havia assumido a sua condição [atual].

### 52. Isidoro de Sevilha. *Etimologia/Origens*, 18. 47:

Chamam-se *thymelici* [músicos cênicos], pois eles performavam seus cantos posicionados na orquestra em cima de uma plataforma chamada *thymele*.<sup>3</sup>

...et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes contabant super pulpitem quod thymele vocabatur.

### 53. Pollux, 4. 123:

Ἐλεός δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θεσπίδος εἷς τις ἀναβάς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.

*eleós*- era uma mesa antiga, sobre a qual, antes de Téspis, subia um qualquer e [de lá] respondia aos coros.

### 54. Platão. *Banquete*, 194b:

{...} ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα {...}

... subindo ao estrado (*okribanta*)...

### 55. Hesíquio, s.v. *okríbas*:

τὸ λογεῖον, ἐφ' οὗ τραγωδοὶ ἡγωνίζοντο

o *logeion* (parte da cena, em que os atores falavam) sobre o qual dialogavam os atores trágicos.

### 56. Dioscorides, na *Antologia Palatina*, 7.410:

Θέσπιδος ὄδῃ, τραγικὴν ὅς ἀνέπλασε  
 πρῶτος αἰοιδὴν  
 κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,  
 Βάκχος ὅτε τριττὸν κάτ' ἄγοι χορὸν,

<sup>3</sup> NE. Tradução nossa.

ᾧ τράγος ἄθλων  
χώτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι.  
Οἱ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε· μυρίος  
αἰῶν  
πολλὰ προσευρήσει χᾶτερα· τάμὰ δ' ἑμά.

Eu sou Téspis, fui eu que inventei<sup>4</sup>  
a poesia trágica,  
Outrora para os camponeses novos prazeres [descobri].  
Então, ainda Baco conduzia os coros rudes:  
um bode como prêmio,  
e um açafate de figos áticos ofertavam.  
Se os novos tudo mudaram, muitos  
séculos  
outras [formas] muitas hão de inventar. Mas o que é meu, é meu.

### 57. Dioscorides, na *Antologia Palatina*, 7.411:

Θέσπιδος εὐρεμα τοῦτο, τά τ' ἀγροῖωτιν  
ἀν' ὕλαν  
παίγνια, καὶ κώμους τούσδε τελειοτέρους  
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν {...}

Esta, a invenção do Téspis. Porém as agrestes festas,  
[Rudes] tropeis de borrachos, à perfeição  
Ésquilo ergueu [...]

### 58. Temístio. *Discursos {Orationes}*, 26.316d:

ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγωδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆς σκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον; οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπιδος δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελάυσσαμεν καὶ Εὐριπίδου;

Acaso a veneranda tragédia se apresentou no teatro, [logo] com todo o aparato cênico, os coros e os atores? Pois não sabemos por Aristóteles, que, primeiro, foi introduzido o coro celebrando os deuses, e que, depois, Téspis inventou o recitativo [*rhésis*] e o prólogo.

<sup>4</sup> NE. Interessante tradução de Eudoro. No original, usa-se terceira pessoa no início: “Este é Téspis, quem primeiro deu forma à canção trágica.”

Ésquilo, o terceiro ator [?] os tablados [okríbantas], e que o resto devemos a Sófocles e Eurípidēs?

### 59. Diógenes Laércio. 3.56:

[56] Ὡσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας{...}.

Mas tal como outrora, primeiro só o coro dramatizava, e depois Téspis inventou um ator, para que o coro ganhasse uma pausa, e Ésquilo o segundo ator, e Sófocles o terceiro, com o que atingiu a tragédia a sua forma acabada, assim, também na filosofia [...].

### 60. Plutarco. Sólon, 29.4,5:

ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὕπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γήρᾳ σχολῆ καὶ παιδιᾷ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτὸν, ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. [5] μετὰ δὲ τὴν θεάν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾷ λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας· 'ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν,' ἔφη, 'ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις.'

Nesse tempo começara Téspis a promover os espetáculos trágicos, que, por sua novidade, atraíam a maioria do povo, mas ainda não [os poetas] aos concursos. Sólon que por sua índole era amigo de escutar e aprender... foi [um dia] assistir [ao espetáculo], como era costume dos antigos, o próprio Téspis representava. Após a representação, Sólon dirigiu a palavra a Téspis perguntando-lhe se não se envergonhava de mentir de tal maneira diante de tantas pessoas, ao que o poeta respondeu que não era coisa perigosa dizer e fazer o que tinha feito, a modo de divertimento. Então Sólon, batendo fortemente o solo com o bastão, retorquiu: "louvando e aprovando tais jogos, em breve os iremos encontrar nas nossas assembleias".

## 61. Clemente de Alexandria. *Stromata* {Miscelânea}, 1.79:

Ναὶ μὴν ἴαμβον μὲν ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, χωλὸν δὲ ἴαμβον Ἰππώνας ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγωδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμωδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς.

Sem dúvida, Arquíloco de Paro inventou o jambo, e Hiponax de Éfeso o coliambo; Téspis de Atenas inventou a tragédia, e SusAríon de Icária, a comédia.

## 62. Suda s.v. “Τέσπις”:

Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς· ἐκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τιθέμενος, ὡς δὲ τινες δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἴτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπειῶν χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνη κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ἐξηκοστῆς ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἥϊθεοι, Πενθεύς.

Téspis de Icária, cidade da Ática, [poeta] trágico, colocado em décimo sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sícion. Alguns, porém, o situam em segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que foi ele o primeiro trágico, e, também, que foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de alvaiade [de chumbo]: [que] depois cobriu [a face] com plantas silvestres, ao representar [os dramas], e, depois disso, também introduziu o uso de máscaras feitas só de fio (tecidas). Instruiu espetáculos dramáticos (*edídaxe*) por volta da 51ª Olimpíada (576/5-532/1). Quanto aos seus dramas, há memória dos seguintes: *Forbas ou Trabalhos de Pélias, Sacerdotes, Adolescentes e Penteu*.

## 63. Mármore de Paros, ep. 43 [c. 534 anos decorridos]:

ἀφ’ οὗ Θέσπις ὁ ποιητῆς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε δρᾶμ[α ἐν ᾗ]σται, [καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος,

desde que o poeta Téspis primeiro respondeu (i.e., representou como ator), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e [por isso] recebeu como prémio um bode.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cf. VI, n.º 30.

#### 64. Diógenes Laércio, 5.92:

Φησὶ δ' Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγωδίας αὐτὸν ποιεῖν καὶ Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.

Mas diz o músico Aristóxeno que também ele [i.e., Heraclides] escreveu tragédias, atribuindo a Téspis a autoria delas.

#### 65. Horácio. *Arte poética*, vv. 275-277:

Dizem que Téspis inventou uma nova modalidade de Tragédia, transportando seus espetáculos em carros, com gente que cantava e performava, os rostos cobertos de borra de vinho.<sup>6</sup>

Ignotus tragicae genus invenisse Camoenae  
Dicitur et plaustris vexisse poemata Téspis,  
Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.

---

<sup>6</sup> NE. Tradução nossa.



# Os “coros trágicos” de Sícion<sup>1</sup>

O exame da distribuição dos argumentos trágicos pelos vários poemas do Ciclo Épico certifica-nos de que as teorias “dionisíacas” da origem da tragédia<sup>2</sup> — que se têm argumentado a partir da notícia aristotélica (cf. II 8 e comentário *ad loc.*) e com fundamento na credibilidade histórica que lhe possa ser atribuída, inclusive no que respeita à passagem pelo “satírico” — deparar-se-á sempre com a dificuldade de explicar (a) porque são relativamente raros os dramas baseados na própria paixão de Dioniso, (b) porque é tão frequente, no texto dos dramas que se conservam, a composição de estrutura trenódica.<sup>3</sup>

Com efeito, se o “epirrema” é a célula germinal da tragédia, como o pretendeu W. Kranz, a primitiva composição lírico-epirremática, pelo seu conteúdo, seria mais da natureza austera do *threnos* (forma artística da lamentação fúnebre ritual), do que da natureza grotesca do *satyrikon* (A. Peretti).<sup>4</sup> O texto de Heródoto, n.º 66, foi utilizado por W. Ridgeway para argumentar a sua tese sobre a origem da tragédia na evocação de algum herói, celebrada por coros trágicos, junto da sua sepultura. A tese do Ridgeway só encontrou relativa aceitação da parte dos filólogos e historiadores da literatura, depois de alterada e acrescida de algumas hipóteses complementares que constam do excelente trabalho a que M. P. Nilsson submeteu o problema (*Ursprung der Tragödie*).<sup>5</sup> Mas, na linha de desenvolvimento do “tópos” aristotélico, também haveria lugar — e de certa importância —, para o texto de Heródoto, se pudéssemos tomar aqueles “coros trágicos” (*tragikoîsi choroîsi*) no sentido etimológico, isto é, como coros constituídos à maneira sugerida pelo *Etymologicum Magnum* (Capítulo VI, n.º 33), e não como coros constituídos à maneira como efetivamente o foram, na tragédia já evoluída, do tempo em que viveu o historiador (século V). Nesse caso, a reforma de Clístenes em Sícion, cidade do Peloponeso, mais um dos atos que compõem aquele fenômeno religioso e artístico que vemos expresso nos textos

<sup>1</sup> NE. O texto deste capítulo não foi retomado na edição de 1966, mas dialoga com o levantamento de fontes históricas das origens da tragédia expostas no artigo de 1949 (Sousa, 1949), que depois formaram a Introdução da Edição de 1951 e as subsequentes.

<sup>2</sup> Cf. Capítulo I e Apêndice I.

<sup>3</sup> V. Apêndice II.

<sup>4</sup> NE. Referência a Peretti (1939).

<sup>5</sup> NE. Referências a Ridgeway (1910); e Nilsson (1911).

referentes ao ditirambo (Capítulo IV), a Árion (Capítulo V), ao provérbio ΟΥΔÈΝ ΠΡΟΣ ΤÒΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ (Capítulo VII) e, anteriormente, na *Poética*, de Aristóteles.<sup>6</sup>

## 66. Heródoto. 5.67:

Κλεισθένης γὰρ Ἀργείοισι πολεμήσας τοῦτο μὲν ῥαψωδοὺς ἔπαυσε ἐν Σικυῶνι ἀγωνίζεσθαι τῶν Ὀμηρείων ἐπέων εἵνεκα, ὅτι Ἀργεῖοί τε καὶ Ἄργος τὰ πολλὰ πάντα ὑμνέαται· τοῦτο δέ, ἠρώϊων γὰρ ἦν καὶ ἔστι ἐν αὐτῇ τῇ ἀγορῇ τῶν Σικυωνίων Ἀδρήστου τοῦ Ταλαοῦ, τοῦτον ἐπεθύμησε ὁ Κλεισθένης ἐόντα Ἀργεῖον ἐκβαλεῖν ἐκ τῆς χώρας. ἐλθὼν δὲ ἐς Δελφοὺς ἐχρηστηριάζετο εἰ ἐκβάλοι τὸν Ἄδρηστον· ἡ δὲ Πυθίη οἱ χρᾶ φαῖσα Ἄδρηστον μὲν εἶναι Σικυωνίων βασιλέα, κεῖνον δὲ λευστήρα. ἐπεὶ δὲ ὁ θεὸς τοῦτό γε οὐ παρεδίδου, ἀπελθὼν ὀπίσω ἐφρόντιζε μηχανὴν τῇ αὐτὸς ὁ Ἄδρηστος ἀπαλλάξεται. ὡς δὲ οἱ ἐξευρησθαι ἐδόκεε, πέμψας ἐς Θήβας τὰς Βοιωτίας ἔφη θέλειν ἐπαγαγέσθαι Μελάνιππον [...] ἐπαγαγόμενος δὲ ὁ Κλεισθένης τὸν Μελάνιππον τέμενός οἱ ἀπέδεξε ἐν αὐτῷ τῷ πρυτανίῳ [...] δὲ οἱ τὸ τέμενος ἀπέδεξε, θυσίας τε καὶ ὀρτὰς Ἀδρήστου ἀπελόμενος ἔδωκε τῷ Μελανίππῳ. οἱ δὲ Σικυῶνιοι ἐώθεσαν μεγαλωστὶ κάρτα τιμᾶν τὸν Ἄδρηστον· [...] τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυῶνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμώντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ.

Quando Clístenes moveu a guerra contra a gente de Argos, começou por proibir aos rapsodos que efetuassem os concursos de recitação dos poemas homéricos, porque, nesses poemas, continuamente eram exaltados os Argivos e Argos e, além disso, porque no *agorá* de Sición existia, e ainda existe, um templo (“*cenotáfio*”) de Adrasto, filho de Talau, e estes heróis desejava o tirano expulsar do país, por serem de Argos. E, dirigindo-se a Delfos, pediu à divindade que o aconselhasse se devia ou não expulsar Adrasto. Da Pítia obteve o oráculo: “Adrasto era o rei, e ele, o verdugo de Sición”. Como a decisão divina contrariava os seus desígnios, Clístenes, de regresso à cidade, imaginou um ardil. Quando julgou tê-lo encontrado, enviou um mensageiro a Tebas, na Beócia, rogando que lhe concedessem Melanipo. [...] Chegado o herói a Sición, ordenou que lhe erigissem um templo no Pritaneu [...] e, construído o templo, fez que os sacrifícios e as festas de Adrasto passassem para Melanipo. Mas o povo de Sición sempre venerara Adrasto com especial fervor [...], por isso tributavam a Adrasto todas as outras cerimônias, e, especialmente, festejavam as provações do herói, em coros trágicos (*tragikoîsi choroîsi*), pelos quais não era Dioniso o celebrado, mas, sim, Adrasto. Clístenes, porém, dedicou os coros a Dioniso, e o resto das cerimônias, a Melanipo.

## 67. Cf. Apêndice II.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cf. Capítulo III, n.º 7.

<sup>7</sup> NE. Eudoro envia o leitor para a lista de passagens arroladas no Apêndice II, a partir da tese de W. Kranz sobre o epirrema.

# Poéticas antiaristotélicas<sup>1</sup>

## 1. Górgias<sup>2</sup>

Como o demonstrou M. Pohlenz, o verso 1.021 das *Rãs* (n.º 72) permite identificar a poética pré-platônica e pré-aristotélica de Aristófanes, como sendo a de Górgias, aquela cujas ideias se podem desentranhar diretamente do *Encômio de Helena* (n.º 68) e indiretamente da crítica às concepções estéticas dos sofistas, esparsas na obra de Platão.<sup>3</sup> Objeções como a de Untersteiner (1943, p. 230 — que, aliás, repete Kranz, *Stasimon*) contra a identificação das doutrinas de Górgias em Aristófanes, baseadas no exame crítico do v. 909 (n.º 71),<sup>4</sup> em que Eurípides parece censurar Ésquilo, justamente porque *iludia* os espectadores, são objeções que não procedem, se atendermos a que a censura incide, não sobre o fato de Ésquilo iludir ou pretender iludir o público, mas, sim, sobre a deficiência dos meios usados pelo grande trágico para obter a ilusão.

A melhor interpretação da estética “ilusionista” de Górgias encontra-se, ao que nos parece, em Untersteiner (1949, p. 141): “o ponto importante está na transposição do conceito do irracional [que já transparece em Ésquilo, cf. frs. 301 e 302, Nauck, citados pelo anônimo autor dos *Discursos Dúpliques*] da categoria metafísico-ética para a categoria estética. Sólon já se havia apercebido da irracionalidade da poesia, que opera por meio da atividade fantástica [cf. n.º 60 Plutarco, *Sólon* c. 29].” E prossegue: “Defronte ao *lógos*, que é potência, que é *dýnamis*, está a opinião (*dóxa*) que é ‘insegura em seus fundamentos’... Mas, em Górgias, o contraste não reside... entre verdade e opinião... analogamente ao que acontece em Pamênides, mas, sim, entre dois modos de conhecimento: de um lado, está a *dóxa* que é incapaz de síntese dialética... do outro lado, impõe-se o *lógos*, o qual... consegue aquele engano (*apátè*), que domina a alma, superando, assim, com um ato irracional, a impossibilidade de um conhecimento objetivo... Esta impotência cognoscitiva do homem é superada pela potência irracional do *lógos*, que engana, persuade e transforma um conhecer destituído de relações, em um conhecer que entende e desvela nexos e relações. Defronte à passividade da opinião... está o dinamismo do *lógos*...” (Untersteiner, 1949, p. 147).

<sup>1</sup> NE. Esse texto foi inserido no Apêndice I, da edição de 1966, como Anotação IX.

<sup>2</sup> Cf. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*; Ziegler, TRAGOEDIA, cols. 2009-2018; M. Untersteiner, *I Sofisti*, p. 224-234 (v. também, p. 132-161).

<sup>3</sup> NE. O título da obra de Górgias é mais comumente traduzido como *Elegia a Helena*.

<sup>4</sup> NE. Referências a Untersteiner (1949); e Kranz (1933).

Finalmente: “se ao trágico conhecimento de Górgias, substituirmos a confiança no conhecer, chegando à lógica da identidade, tenazmente sustentada por Sócrates, o contemporâneo dos sofistas, teremos como resultado aquela dissolução da poesia que foi precisamente a obra do filho do Sofronisco...” (Untersteiner, 1949, p. 224).

Nestas circunstâncias, entende-se como Aristóteles, *de algum modo* se nos afigura reunir-se aos sofistas, passando sobre uma grande parte das teses negativas de Platão. Em todo o caso, é certo que o texto de Políbio (n.º 70), e o seu contexto, confrontando a tragédia com a dos Peripatéticos (o historiador Dúris, discípulo da Escola, também escreveu sobre Eurípidés e Sófocles), resulta na censura dos historiógrafos que se valeram dos meios da arte trágica para *iludir* os leitores, mediante o verossímil, ainda que falso.

A menção do terror e da piedade (n.º 68, §8) e dos remédios (§14) também revela coincidências entre o pensamento de Górgias e o de Aristóteles, embora em Górgias os efeitos dos *phármaka* talvez não passem de mera comparação, e não houvesse qualquer intuito, por parte do sofista, de identificar os processos fisiológico e catártico.

No texto n.º 74, o verso entende-se vulgarmente assim “os versos (*tà, épe*) e os cânticos (*tà méle*), os [próprios] nervos da tragédia (*tà neúra tês tragôidías*)”. Mas, segundo Pohlenz (*op. cit.*), *tà neúra*... não seria um aposto, mas a expressão figurada (e bem figurada!) do que “condiciona a conexão das partes e cria um todo orgânico” (tradução nossa)<sup>5</sup> Aliás, tal é, também, o sentido que Platão (n.º 75) atribuiria à mesma doutrina: mais uma aproximação, por conseguinte, do pensamento, aristotélico, ou platônico-aristotélico, no que diz respeito à importância da *sýstasis* (“composição”).

## 68. Gorgias, Helenº. 8-10. 14:

[8] {...} λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύνανται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ

ἔλεον ἐπαυξῆσαι. {...} [9] τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήσ, ἐπ’ ἀλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ’ ἄλλου μεταστῶ λόγον. [10] αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηναί, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. [14] τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ

<sup>5</sup> No original: “den Zusammenhang der Teile bedingt und ein organisches Ganzes herstellt”.

μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντάς, οἱ δὲ πειθοῖ τινα κακῆι τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

[8]... o verbo é um poderoso soberano que, com pequeníssimo corpo, e completamente invisível, leva ao término obras diviníssimas. Com efeito, tem ele o poder de pôr fim ao temor (*phóbōn*), remover a dor, gerar a alegria, acrescer a piedade (*éleon*)... [9] Toda a poesia, eu creio e defino “palavra com metro”. Aqueles que a escutam, um frémito de terror (*phrikē períphobos*) os invade, uma piedade cheia de pranto (*éleos polydakrys*) e uma ansiedade que se compraz na dor (*phóthos philopenthes*); [dai que] diante dos felizes ou infelizes acontecimentos a coisas ou pessoas estranhas, a alma passa, por meio [da arte] da palavra, por uma experiência própria. [10] Os encantamentos (*epódai*) que, por meio [da arte] da palavra, [resultam como que] inspirados (*éntheoi*), conferem o prazer e extirpam a dor; é que, aderindo à opinião da alma, o poder do encantamento a fascina, a persuade, a transforma por mágica ilusão (*goeteíai*). [14] O poder da palavra tem idêntica relação com as funções da alma, que as prescrições de remédios com a natureza do corpo. Efetivamente, assim como há tais ou tais remédios que eliminam do corpo tais ou tais humores, e alguns que põem fim à doença e outros à vida, assim há as palavras que afligem, as que deleitam, as que aterrorizam, as que influem audácia nos ouvintes, e, enfim, as que envenenam e enfermam a alma, por maligna virtude da persuasão.

### 69. Plutarco. Sobre a Glória dos Atenienses {*De gloria Atheniensium*} 5.348c:<sup>6</sup>

τραγωδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησίν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν: ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος: εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.

Floresceu a tragédia, e adquiriu fama, porque foi admirável recitação e espetáculo para os homens de outrora, e porque, com seus mitos e seus casos (*tois páthesin*), ministrou, ao que diz Górgias, a ilusão (*apáten*), na qual, quem consegue iludir é mais justo (*dikaióteros*): “melhor se conforma à realidade”, (Untersteiner) do que quem o não consegue, e quem se deixa iludir, mais sábio do que quem não se deixa iludir. Com efeito, mais justo é aquele, porque, após haver prometido [a ilusão], cumpriu [a promessa]; e mais sábio este, pois se deixa vencer pelo encanto das palavras que não seja destituído de sensibilidade.

<sup>6</sup> =Gorg. frg. 23 Diels-Kranz.

## 70. Políbios, 2. 56, 11<sup>7</sup>:

{...} διὰ τῶν πιθανωτάτων λόγων ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντας, {...} ἐπειδήπερ ἐν ἐκείνοις μὲν ἡγεῖται τὸ πιθανόν, κἂν ἦ ψεῦδος, διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων,

[mister da tragédia é] mediante os mais persuasivos discursos, assombrar e mover a alma dos ouvintes o quanto possível, posto que, através deles, o verossímil, ainda que falso, é que predomina por meio da ilusão (*apáten*) do espetáculo.

## 71. Aristófanes. *Rãs*, 908-910:

**Εὐριπίδης**

ἐλέγξω,

ὡς ἦν ἀλαζών καὶ φέναξ οἴοις τε τοὺς θεατὰς  
ἐξηπάτα μώρους λαβῶν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.

EURÍPIDES

Mostrarei como êste (i.e., Ésquilo) era um charlatão e um embusteiro, com que [artifícios] iludia (*exepáta*) os espectadores, loucos, educados na escola de Frínico...

## 72. Aristófanes. *Rãs*, 1021-1022 :

**Αἰσχύλος**

δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν.

**Διόνυσος**

ποῖον;

**Αἰσχύλος**

τοὺς ἔπτ' ἐπὶ Θήβας:

ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι.

ÉSQUILO

(Exibi) um drama cheio de Ares”.

DIONISO

Qual?

ÉSQUILO

*Sete contra Tebas*: todos os que assistiram, arderam em fúria destruidora.

<sup>7</sup> NE. O único do livro do autor é *Histórias*, dos quais restam apenas cinco primeiros dos 40 livros chegaram até em estado completo.

**73. Plutarco. Questões Conviviais {Quaestiones Convivales}, 715e:**

{...} ὡς Γοργίας εἶπεν, ἔν τῶν δραμάτων αὐτοῦ ‘μεστὸν Ἄρεος’ εἶναι, τοὺς ἔπτ’ ἐπὶ Θήβας,

[...] como Górgias disse, um dos dramas dele (i.e., de Ésquilo) é “cheio de Ares”: *Sete contra Tebas*...

**74. Aristófanes. Rãs, 860-862:****Εὐρίπιδης**

ἔτοιμός εἰμ’ ἔγωγε, κούκ ἀναδύομαι,  
δάκνειν δάκνεσθαι πρότερος, εἰ τούτῳ δοκεῖ,  
τάπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας,

## EURÍPIDES

Estou pronto e não recuarei;

Estou pronto a morder, a ser mordido, primeiro, se a esse (Ésquilo) lhe apraz./

Quanto a versos e a cânticos, [quanto] aos nervos da tragédia...

**75. Platão. Fedro, 268d:****Φαῖδρος**

καὶ οὗτοι ἂν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι καταγελῶεν εἴ τις οἴεται τραγωδίαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὄλῳ συνισταμένην.

E esses [Sófocles e Eurípides] também ririam, se alguém lhes dissesse que a tragédia é algo que não a mesma composição (*sýstasin*) de tais coisas (i.e., “grandes discursos sobre assuntos de somenos, e pequenos, sobre matérias importantes... discursos lamentosos ou, ao contrário, aterrorizantes e ameaçadores”),<sup>8</sup> aquela que convém, quer no que respeita a conexões recíprocas, quer à relação de todas elas com o conjunto.

<sup>8</sup> NE. Para contextualizar, Eudoro insere na citação outra citação — a do trecho anterior: {...}περὶ μικροῦ πράγματος ῥήσεις παμημήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικρὰς, {...} καὶ τούναντίον αὐτῷ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικὰς, *Histórias*, 268c.

## 2. Platão<sup>9</sup>

Percorrendo toda a obra de Platão — em lugar de uma exposição sistemática do seu pensamento sobre um ou outro problema filosófico, o que se nos depara é, quase sempre, uma indeterminada e entrecortada série de considerações acerca de um ou outro dos variadíssimos aspectos que uma questão poderá assumir sob diversos pontos de vista. Se há uma continuidade no pensamento platônico, teremos, primeiro, que postulá-la, e depois, que decobri-la. No que concerne à estética, e especialmente, à poética, há uma passagem das *Leis* (n.º 79) bastante instrutiva: em suas tão poucas linhas, encontramos, uma ao lado da outra, duas concepções de poesia que, separadas, dir-se-iam diametralmente opostas e inconciliáveis, mas que, juntas, mostram indícios de convergência e conciliação: (a) “sentado no trípodo das Musas, [o poeta]... deixa livremente correr o que lhe aflui”, é a teoria da *inspiração*, que conhecemos pelo *Fedro* (n.º. 76) e pelo *Íon* (n.º.77); (b) “[mas], como a sua arte é imitação... vê-se forçado a contradizer-se...” — é a teoria da *mimese* que vemos expressa em numerosos textos, especialmente nos livros III e X da *República* (n.ºs 79-85). Pois bem; por demasiada solícitude para com a saúde mental dos seus contemporâneos, Platão tende a descrever com as mais sombrias cores aquele “momento” do processo artístico e a própria obra do poeta, que é a humana interpretação de uma mensagem divina: o poeta *imita*, como hermeneuta das Musas, cuja mensagem recebeu, no momento excepcional da inspiração; porém toda a *mimese* é sujeita à norma humana da opinião.

*“Having touched the poet’s mind in its extasy, she (i.e., the Muse) does not care about the further adventures of her message. The poet can only meet his god when being in an abnormal state, and this god leaves him as soon as he returns to sanity. So he is not only entirely left to himself as to the real meaning of the revelation, but his interpretation is a mere guess, because it refers to something fundamentally inaccessible to rational understanding”* (Verdenius, 1949, p. 8-9).

No entanto, grande injustiça cometeríamos para com o Mestre da Academia, se lhe atribuíssemos a ideia de que a imitação poética é simples *cópia* dos originais que ele encontra já feitos na “natura naturata”: se, por um lado, em relação a esses originais, as imagens não são mais que sugestão ou evocação (cf. *Crátilo*, 432b-d), tal sugestão ou evocação, *pode* referir-se a algo existente “naquele mais alto reino do ser, que também se dislumbra através da realidade fenoménica (Verdenius, 1949, p. 18)”, quer dizer, em toda a poesia autêntica, a *mimese*, sendo, embora, simples sugestão ou mera evocação sê-lo-ia mais de uma “natura naturans”, do que de uma “natura naturata”. Esta é a “teoria”, mas, na “prática”, o que Platão faz — cedendo a seu exagerado pendor pedagógico — é acentuar as deficiências da poesia e, sobretudo, advertir os leitores contra o vulgarizado costume da extrair da obra dos grandes poetas verdades paradigmáticas, não comprováveis pelo exercício da razão dialética.

<sup>9</sup> Vid. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1951, cap. III p. 64 e ss. (cf. 217 ss.); W. J. Verdenius, *Mimesis Plato’s Doctrine of artistic Imitation and its Meaning to us*. Leiden, 1949.

## A) "THEIA MOIRA"

## 76. Platão. Fedro, 245a:

τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὤδᾶς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει: ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾶς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελεῖς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

Terceira [espécie de] possessão e delírio, é o que provém das Musas; e se arrebatada uma alma terna e casta, logo a desperta e transporta de furores báquicos, que se expressam em odes e toda a casta de poesia, adorna mil proezas dos Antigos, e assim vai educando a posteridade. Poeta frustrado é aquele que, sem o delírio das Musas, às portas da poesia chegou, persuadido de que só a arte dele fará um poeta; e poesia eclipsada pela dos poetas delirantes, é a de todo o homem ajuizado.

## 77. Platão. Íon, 533d ss.

ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐρύπιδης μὲν Μαγνητικῶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὴ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἢ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὄρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴ ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἢ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. {...} καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητὴς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἔως δ' ἂν τουτὶ ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοδεῖν. ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων {...} ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν {...}

### SÓCRATES (Para Íon)

Em ti, o [dom] de bem falar acerca de Homero, é não uma arte, como há pouco dizia, mas uma força divina, que te move como aquela pedra que Eurípides denominou de “magnética”, e outros de “[pedra] de Heracleia”. Aquela pedra não só atrai os mesmos anéis de ferro, mas também lhes influi a própria virtude da pedra, isto é, o poder de atrair outros anéis, de tal modo que, por vezes, se forma uma longuíssima cadeia de anéis suspensos uns aos outros. Assim também a Musa o faz àqueles que inspira: por meio destes inspirados, outros se entusiasmam, formando uma corrente. Pois entre todos os poetas épicos, os bons, não por arte, mas por inspiração — porque possessos da divindade — é que recitam tão belos poemas. E assim também os bons poetas líricos: tal como os indivíduos possuídos do delírio coribântico, dançam, alheados da própria razão, assim também os poetas líricos, da razão alheados, compõem seus belos cânticos. Mal pisam os caminhos da harmonia e do ritmo, logo arrebatados pelo delírio báquico, quais bacantes haurindo dos rios de mel e de leite — possuído, sim, mas desvairados —, o mesmo fazem as almas de poetas: eles próprios o dizem [...] E, na verdade, o dizem: coisa ligeira, o poeta, alada e sagrada; nada é capaz de criar, antes de possuído pela divindade, e que, fora de si, se alheia da própria razão. Enquanto disponha desta faculdade, todo o homem é incapaz de fazer obra poética ou de proferir óráculos. Por conseguinte, não sendo por força da arte, que fazem a poesia e dizem tão belas coisas sobre os assuntos que versam [...] mas por dom divino (*theíai moírai*) cada um só poderá bem compor, no gênero para o qual a. Musa o impele [...]

### 78. Platão. Fedro, 244a:

εἰ μὲν γὰρ ἦν ἀπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο: νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης.

Dizer, simplesmente, que o delírio (*manían*) é um mal, seria apenas um belo dito. A verdade é que, entre todos os nossos bens, os maiores são aqueles que nos advém de algum delírio, dádiva certa da divindade.

### B) ΜΙΜΕΣΙΣ

### 79. Platão. Leis, 4.719c:

ὅτι ποιητής, ὁπότεν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπίδον ῥεῖν ἐτοιμῶς ἔῃ, καὶ τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεως ἀναγκάζεται, ἐναντίως ἀλλήλοις ἀνθρώπους ποιῶν διατιθεμένους, ἐναντία λέγειν αὐτῷ πολλάκις, οἷδεν δὲ οὔτ' εἰ ταῦτα οὔτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων.

Quando o poeta está sentado no trípodio da Musa, já não é senhor do seu juízo: a modo de uma fonte deixa livremente correr o que lhe afluí, e como sua arte é imitação, quando as personagens que ele compõe têm contrários sentimentos, vê-se forçado a contradizer-se a si mesmo, ignorando de que lado se encontra a verdade, entre as palavras que elas proferem.

### 80. Platão. *Górgias*, 502b:

#### Σωκράτης

τί δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὐτὴ καὶ θαυμαστή, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις, ἐφ' ᾧ ἐσπούδακεν; πότερόν ἐστιν αὐτῆς τὸ ἐπιχείρημα καὶ ἡ σπουδὴ, ὡς σοὶ δοκεῖ, χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς μόνον, ἢ καὶ διαμάχεσθαι, ἐάν τι αὐτοῖς ἡδὺ μὲν ἦ καὶ κεχαρισμένον, πονηρὸν δὲ, ὅπως τοῦτο μὲν μὴ ἐρεῖ, εἰ δὲ τι τυγχάνει ἀηδὲς καὶ ὠφέλιμον, τοῦτο δὲ καὶ λέξει καὶ ἄσεται, ἐάντε χαίρωσιν ἐάντε μὴ; ποτέρως σοὶ δοκεῖ παρεσκευάσθαι ἡ τῶν τραγωδιῶν ποίησις;

#### Καλλίκλης

δῆλον δὴ τοῦτό γε, ὦ Σώκρατες, ὅτι πρὸς τὴν ἡδονὴν μᾶλλον ὥρμηται καὶ τὸ χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς.

#### SÓCRATES

Vê bem: essa veneranda e maravilhosa poesia trágica, que procura ela? Que seríssima finalidade se esforça por obter? Será, ao que se me afigura, somente o prazer dos espectadores, ou, se uma coisa que lhes seja doce e grata, porém má, a diligenciará calar, ou, se outra, sendo desagradável, mas útil, fará por dizê-la e cantá-la, apraza ou não apraza aos ouvintes? Qual é, ao que te parece, o modo como procede a poesia trágica?

#### CÁLICLES

Evidente, ó Sócrates, que [esta poesia] tende mais ao prazer e ao agrado dos espectadores.

### 81. Platão. *República*, 10.595b:

ὡς μὲν πρὸς ὑμᾶς εἰρήσθαι—οὐ γάρ μου κατερεῖτε πρὸς τοὺς τῆς τραγωδίας ποιητὰς καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας τοὺς μιμητικούς—λώβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκούοντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον τὸ εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα.

A vós, posso dizer-vos — pois decerto não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e a todos os demais que praticam a poesia mimética —, que a mim me parece que todos [esses poemas] corrompem a inteligência de quem os escuta, se [os ouvintes] não possuírem o antídoto, quero dizer, o conhecimento daquilo que [na verdade] se dá o caso de serem.

## 82. Platão. *República*, 3.392a, 392d, 394 b-c: [392 A]

περὶ γὰρ θεῶν ὡς δεῖ λέγεσθαι εἴρηται, καὶ περὶ δαιμόνων τε καὶ ἡρώων καὶ τῶν ἐν Ἅιδου. {...}

[392d] ἄρ' οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων; {...} ἄρ' οὖν οὐχὶ ἦτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν; {...} ὅτι τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας {394ξ} ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἢ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις— ἢ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι {...}.

Acabamos de dizer de que modo nos cumpre falar acerca dos deuses, demônios, heróis e daqueles que habitam o Hades [...] [392d] Tudo o que contam mitólogos e poetas, não será narrativa de eventos passados, presentes ou futuros? [...] Pois bem, e quanto à narrativa que fazem, não é esta, simples, ou imitativa, ou uma e outra simultaneamente? [...] (394b-c)... da poesia e da mitologia, [há um gênero] — a tragédia e a comédia, como tu dizes — que é completamente imitativo; outro que consiste na narrativa do próprio poeta — achá-lo-ias, sobretudo, nos ditirambos; enfim, há um terceiro, que, sendo a mistura daqueles dois, o encontras nas epopeias e nas outras diversas [espécies de poesia]...

## 83. Platão. *República*, 10.597e:

τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς;  
πάνυ μὲν οὔν, ἔφη.  
τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητὴς ἐστι, {...}

Então, “imitador” chamas tu àquele que produz uma obra, três graus afastada da natureza? Precisamente. — É o que, nesse caso, vem a ser o poeta trágico, visto que é imitador...

## 84. Platão. *República*, 10.603c:

πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἐκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγένας, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας. μή τι ἄλλο ἦν παρὰ ταῦτα;  
οὐδέν.

[...] como dizemos, a [poesia] mimética imita agentes (*práttontas*) [empenhados] em ações, forçadas ou espontâneas; e do agir conseqüentemente resulta que [os agentes] se

creiam felizes ou infelizes e, conforme o caso, rendidos à dor ou à alegria. Que mais há nela, a não ser isso?

— Nada.

### 85. Platão. *República*, 10.604e:

ούκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλῃν ἔχει, τὸ ἀγανακτικόν, τὸ δὲ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος, παραπλήσιον ὄν ἀεὶ αὐτὸ αὐτῷ, οὔτε ῥάδιον μιμήσασθαι οὔτε μιμουμένου εὐπετές καταμαθεῖν, ἄλλως τε καὶ πανηγύρει καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις εἰς θέατρα συλλεγομένοις: ἀλλοτρίου γάρ που πάθους ἡ μίμησις αὐτοῖς γίγνεται. {...} ὁ δὲ μιμητικὸς ποιητὴς δῆλον ὅτι οὐ πρὸς τὸ τοιοῦτον τῆς ψυχῆς πέφυκέ τε καὶ ἡ σοφία αὐτοῦ τούτῳ ἀρέσκειν πέπηγεν, εἰ μέλλει εὐδοκιμήσειν ἐν τοῖς πολλοῖς, ἀλλὰ πρὸς τὸ ἀγανακτικόν τε καὶ ποικίλον ἦθος διὰ τὸ εὐμίμητον εἶναι. {...} οὔκοῦν δικαίως ἂν αὐτοῦ ἤδη ἐπιλαμβανοίμεθα, καὶ τιθεῖμεν ἀντίστροφον αὐτὸν τῷ ζωγράφῳ: καὶ γὰρ τῷ φαῦλα ποιεῖν πρὸς ἀλήθειαν ἔοικεν αὐτῷ, καὶ τῷ πρὸς ἕτερον τοιοῦτον ὀμιλεῖν τῆς ψυχῆς ἀλλὰ μὴ πρὸς τὸ βέλτιστον, καὶ ταύτη ὠμοίωται. καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν, ὅτι τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν,

Ora, a parte irascível [da alma] é que se presta à imitação múltipla e variada; e não é fácil imitar o caráter prudente e calmo, quase sempre igual a si mesmo, nem, quando se imite, será fácil concebê-lo — sobretudo pela multidão em festa e por toda a casta de pessoas reunidas no teatro —, entranhas que lhes são as paixões, das quais lhes seria oferecida a imitação... É claro que nem o poeta mimético se inclina para [a imitação d] esta parte [racional] da alma, nem a sua sabedoria é apta a satisfazê-la, caso pretenda reunir os sufrágios da multidão; e para o caráter irascível se inclinará, que é bom de imitar... Portanto, justos motivos temos nós, para o atacar e confrontar com o pintor: com este o poeta se assemelha, em que faz obra em menos preço, em confronto com a verdade, e ainda mais, pelas relações que mantém com aquela parte da alma, e não com a melhor. Assim, já por este justo motivo, o não receberíamos numa cidade que há de ser governada por boas leis... visto que desperta, nutre e fortalece essa parte [irascível] da alma, e arruina a inteligência...



# Aristóteles: o diálogo *Peri Poieton*<sup>1</sup>

Se há livro que melhor exemplifique o caráter “acroamático” de todos os que integram o *Corpus Aristotelicum*, esse é a *Poética*. Nenhum outro se nos apresenta mais torturado por notas marginais, expressões parentéticas e acréscimos sucessivos do que este, que, certamente, foi texto para mais de uma série de preleções a discípulos interessados na problemática da literatura e das suas implicações antropológicas e políticas. Além disso, quase todas as suas preposições teóricas parecem reclamar esclarecimentos que o filósofo, decerto, não deixaria de fornecer, por via de referência a uma base empírica — no caso, os copiosos escritos “hypomnemáticos” que diziam respeito à matéria (*Da Elocução, Questões Homéricas, Vitórias Dionisíacas, Didascálias*). Mas o principal pressuposto da *Arte Poética* ainda seria uma daquelas obras “exotéricas” que os seus ouvintes bem conheciam de memória o diálogo *Dos Poetas*. Uma alusão a Empédocles, outras aos mimos de Sófron e Xenarco e aos diálogos socráticos, possivelmente todas as vezes que o mestre pronunciava a palavra “imitação” ou se referia à “catarse”, seriam ocasião de lembrar algumas passagens desse livro, em que o assunto fora desenvolvido por todas as suas articulações essenciais.

A extrema importância que a consideração deste diálogo tem assumido na exegese da *Poética* e em todos os trabalhos que se propõem a resolver o problema da formação e do desenvolvimento das doutrinas estéticas de Aristóteles e Liceu, assim como naqueles que visam o esclarecimento de tantas obscuridades que envolvem a história da crítica literária, através das gerações de gramáticos e filólogos que sucederam a Aristóteles, leva-nos forçosamente a reexaminar a questão dos escritos “exotéricos”, com o especial propósito de descobrir a relação que existe entre o texto perdido (*Dos Poetas*) e o texto preservado pela tradição (*Poética*).

Houve tempo em que se julgou observar profunda discrepância entre os juízos que Aristóteles formula acerca de Empédocles, na *Poética* e no *De Poetis*, porém, mais atenta leitura basta para dissipar o equívoco:<sup>2</sup> em ambos os lugares, o juízo do filósofo é idêntico,

<sup>1</sup> NE. Na edição da *Poética*, 1951, o tema desse capítulo foi tratado brevemente na Introdução (p. 14-15), dentro da seção que apresentava sumariamente os “escritos congêneres” de Aristóteles sobre o tema da *Poética*. Este material foi revisto e expandido no caderno 2 de 1962, e depois integrado dentro do primeiro capítulo da Introdução da segunda edição, de 1962.

<sup>2</sup> Respectivamente, cf. a seguir, Capítulo XIV e comentário; e n.os 90-92.

só diferindo as expressões, em conformidade com os aspectos sob os quais é encarada a obra do poeta-filósofo de Agrigento.<sup>3</sup> Aliás, onde quer que se denunciem outros vestígios de alguma referência ao diálogo “publicado”, o autor da *Poética* fá-lo-á de modo que não é possível qualquer hesitação quanto ao acordo essencial das doutrinas expostas numa e noutra obra. Em relação ao tratado acroamático, o diálogo exotérico não representa, portanto, uma fase de pensamento, longínqua e superada; o que nos permite supor, ou que o sistema de Aristóteles se manteve inalterado durante muitos dos seus anos derradeiros, ou que as duas obras não foram redigidas em datas muito distantes. Ao optarmos, como parece mais natural, pelo segundo membro da alternativa, a ilação lógica é termos de recusar algumas conclusões da crítica moderna e reconsiderar as opiniões dos antigos acerca da diferença entre os escritos exotéricos e acromáticos. Vejamos.

Segundo Aulo Gélío (*Noites Áticas*, 20.5,1, tradução nossa), “aqueles chamados de ‘esotéricos’ servem de material para o treinamento nos exercícios retóricos, argumentação sofística, e conhecimento de política. Os chamados ‘acromáticos’, nos quais uma filosofia mais profunda e elevada foi discutida, que diziam respeito à contemplação da natureza e disputas dialética”.<sup>4</sup>

Não deixam, estas palavras, sombra de dúvida de que a diferença se atribuía à diversidade das matérias tratadas: de modo geral, os exotéricos não incidiam sobre problemas de lógica e filosofia natural, e os acroamáticos desdenhavam de questões retóricas e políticas. Se a distinção proposta pelo gramático latino anda bem longe da verdade que se depreende da análise crítica dos testemunhos e dos fragmentos que possuímos dos diálogos perdidos,<sup>5</sup> é bem certo, todavia, que a referência a uma oposição entre “*rhetoricas meditationes*” e “*disceptationes dialecticas*” deve ter guiado o espírito de Bernays, o qual, segundo Bonitz,<sup>6</sup> dizia estar abrangido “*eo nomine (i.e., exotrikòì lógoi) genus quoddam librorum, quod a severa et accurata philosophicae doctrinae ratione alienus sit.*”<sup>7</sup>

O passo mais decidido e mais decisivo, nesta linha de solubilidade do problema, deu-o, recentemente, Wolfgang Wieland, em seu trabalho *Aristóteles como mestre de retórica, e os escritos exotéricos*.<sup>8</sup> O filólogo parte da consideração mais atenta de uma passagem da *Física* (4. 217b29) para concluir que as palavras “através de (escritos, discursos) exotéricos” aludem a um modo de atacar aqueles problemas, que, de outro modo, são tratados

<sup>3</sup> Cf. comentário ao Capítulo XIV, n.º 103.

<sup>4</sup> No original: “*exoteriká dicebantur quae (i.e., commentationes) quae ad rhetoricas meditationes facultatemque argutiarum civiliumque rerum motitiam conducebant. akroatiká, autem vocabantur in quibus philosophia remotior subtiliorque agitabatur quaeque ad naturae contemplationes disceptationesve dialecticas pertinabant.*”

<sup>5</sup> Cf. *Aristotelis Fragmenta selecta*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1955.

<sup>6</sup> *Index Aristotelicus*, p. 104 b.

<sup>7</sup> NE. Tradução nossa: “e o nome representa uma espécie de livro, no qual a severa e acurada doutrina da investigação filosófica está ausente.”

<sup>8</sup> NE. Neste parágrafo, Eudoro entretece seu texto a citações do artigo de W. Wieland, *Aristoteles als Rhetoriker und die exoterischen Schriften* (*Hermes* 86, p. 323-346, 1958.) Trata-se de prática bem comum de Eudoro, estabelecer um diálogo intertextual com as obras que cita e comenta.

nos escritos acroamáticos, ou antes, que os exotéricos referir-se-iam *a problemas de outra espécie, que podem surgir a propósito do mesmo objeto da exposição acroamática*. O autor crê poder afirmar que tais problemas são “problemas de existência” e não “problemas de essência”; são problemas do *hóti*, e não problemas do *dióti* (Wieland, 1958, p. 326-327).

Ora, a existência ou inexistência não é susceptível de prova apodítica; o mais que se poderá fazer é *persuadir* ou *dissuadir* a quem negue ou afirme que um objeto existe ou não existe. E assim, não admira que, na mencionada passagem da *Física* — argumentação “exotérica” sobre a existência ou inexistência do tempo —, ocorram não vocábulos tipicamente científicos, como *epistéme* (ciência) e *eídesis* (conhecimento), mas outros termos que proveem da retórica: *pístis* (crença) e *peithó* (força persuasiva). As provas de existência, neste passo da *Física*, como nos demais, deste e dos outros tratados que incidem sobre semelhante argumento — lembramos, por exemplo, no início da *Metafísica*, a prova de que “todos os homens, por natureza, desejam conhecer”, e na *Poética*,<sup>9</sup> a prova de que “o imitar é congênito no homem”<sup>10</sup> —, e já antes, em Platão (Wieland cita as provas da imortalidade da alma, no *Fédon*), as provas de existência, dizíamos, ocorrem a modo tipicamente retórico, e “retórico” neste sentido rigoroso de que se servem da técnica do “entimema”, o qual o mesmo Aristóteles designa por “silogismo retórico”. O processo consiste principalmente no acúmulo de “sinais” (*semeîa*) e “testemunhos” (*tekméria*) — e, por aí, se revela quanto o raciocínio exotérico (ou retórico) difere do raciocínio acroamático (ou apodítico). Efetivamente, ao passo que em uma demonstração rigorosamente lógica tem sentido o querer fundamentar melhor uma cousa, pelo fato de lhe conferir o fundamento de muitas e várias maneiras, no mesmo passo se apreende que a demonstração retórica tanto mais eficiente será quanto mais numerosos e diversos forem os “indícios” (sinais e testemunhos) de prova (*Metafísica* b335). É, pois, um feliz acaso, este, de se nos deparar tão claramente definido o conceito de “discurso exotérico”, num texto acroamático. Mas, quanto ao sentido de “exotérico”, nas passagens em que o termo se aplica em adjetivar um escrito, provavelmente dos “publicados” (*ekdedómenoi*)? É neste ponto que se apresenta a única hipótese do trabalho em causa: *a nossa suposição é que atrás dos “exoterikoi lógoi” se oculta a manifestação literária daquele tempo em que Aristóteles exerceu o magistério retórico* (Wieland, 1958, p. 337-338).

Nas fontes biográficas, comparecem, efetivamente, indícios do tal magistério (pelo menos, durante a primeira estadia do filósofo em Atenas), atividade que lhe teria granjeado a antipatia e animosidade de Isócrates, chegando um discípulo do orador, um tal Cefisódoto (ou Cefisodoro) a escrever e publicar uma refutação em quatro livros das doutrinas expostas pelo discípulo de Platão. Wieland, que não crê na hostilidade de Aristóteles para com certas doutrinas platônicas, em especial, as que se referem à poesia, interpreta os testemunhos, segundo os quais Aristóteles teria aberto uma escola concorrente da Academia, ainda

<sup>9</sup> Cf. Capítulo IV.

<sup>10</sup> Cf. infra coment. *ad loc.*

durante a vida do seu fundador, precisamente no sentido daquela hostilidade e concorrência a Isócrates (Wieland, 1958, p. 336) e, a propósito, exprime a verossímil suposição de que os quatro livros de Cefisódoto nunca poderiam ter saído a lume, se o discípulo de Isócrates não houvesse encontrado suficiente referencial nas obras *publicadas* pelo discípulo de Platão. Enfim, sem que se possa dizer que o fato constitui uma prova, convém lembrar que, dos testemunhos de Cícero acerca dos “exotéricos”, muitos se encontram justamente no âmbito dos estudos erráticos.<sup>11</sup> É claro que toda esta argumentação mal toca o problema que mais nos interessaria resolver, posto que não resta qualquer notícia acerca de um magistério retórico de Aristóteles em período que não seja o acadêmico e, por conseguinte, permanecemos na ignorância sobre a existência ou inexistência de outro, no último período ateniense. Ora, neste último período da vida do filósofo, é que foi redigido o livro que da *Arte Poética* nos resta, e, pelos motivos indicados, não longe dessa época, também o diálogo *Dos Poetas*. Mas Wieland, que publica o seu trabalho nestes dias em que filólogos e historiadores cada vez mais se inclinam para não rejeitar qualquer dado da tradição, senão quando plenamente demonstrada a sua absoluta falsidade, ainda nos adverte, a propósito do texto de Gélío, que a última palavra não foi pronunciada pela crítica acerca do ensino exotérico *matinal* e do ensino acroamático *vesperal* do Estagirita.<sup>12</sup>

Quanto ao conteúdo do diálogo, eis como A. Rostagni o reconstitui:

Riassumendo, noi possiane ora distribuire la materia del PERI POIETON press’a poco nel modo seguente. Abbiamo, per quello che riguarda le citazioni del singoli libri, tre soli riferimenti precisi: ma sono uno per libro, e servono di riscontro all’idea che già ci siamo fatta dei principali temi trattati. Al primo libro ci riporta una citazione che concerne la polemica antiplatonica sulla concezione mimetica dei dialoghi; al secondo una citazione che trata d’un *errore* di Euripide, al terzo la legenda di Omero. Dunque nel I libro era svolta da *difesa* della poesia con riguardo all’oggetto della mimesi e alla catarsi delle passioni, basi alla dottrina sull’*ufficio* del poeta e sul fine dell’arte; nel II era studiata la questione del poeta *perfetto*, come si evitino gli errori e come si raggiunga il più alto segno della poesia, con riguardo all’origine e alle diverse categorie dei poeti; nel III la questione dal sacro furore e dee’*ispirazione poetica* (Rostagni, 1927, p. 306-307).

<sup>11</sup> Ccf. Ross, *Fragmenta Selecta*, p. 1-4.

<sup>12</sup> *Aulo Gélío. Noites Áticas. 20. 5:* (...) Huic disciplinae, quam dixi, *akrotikêi* tempus exercendae dobat in Lycie matutinum nec ad eam quemquam temere admittebat, nisi quorum ante ingenium et eruditionis elementa atque in discendo studium laoremque explorasset. Illas vero exotericas autitiones exercitiumque dicendi oedem in loco vesperi faciebat easque vulgo iuvenibus sine dilectu praebebat, atque eum *delinòn perípaton* appellabat, illum alterum supra *heothinón*; utroque enim tempore ambulans disrebat... (NE. Tradução nossa: “Para o ensino dos acroáticos, os quais me referi, Aristóteles reservou as horas da manhã no Liceu. E ninguém era admitido antes de demonstrar habilidade, conhecimento básico, zelo pelo estudo. No mesmo lugar, de noite, ele ministrou as lições e os exercícios esotéricos, recebendo qualquer sem distinção. Este ele chamou de *delinòn perípaton* (passeio noturno), e o outro *heothinón* (passeio matutino), pois em ambos ele falava enquanto andava.”)

## A. Testemunhos

**86. Aristóteles. Poética, 14.54b15-18:**

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ{...}εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

A tudo isto é preciso atender, e mais ainda, às regras concernentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia... De tal assunto tratei nos escritos publicados.

**87. Biografia de Aristóteles, Códice Marciano:<sup>13</sup>**

ἕως μὲν οὖν ἔτι νέος ἦν, τὴν τῶν ἐλευθέρων ἐπαιδεύετο παιδείαν, ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ Ὀμηρικὰ ζητήματα, καὶ ἡ τῆς Ἰλιάδος ἔκδοσις ἣν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ, καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος, καὶ τὸ τῆς ποιητικῆς σύγγραμμα, καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι{...}

Ora, enquanto ainda era jovem, [Aristóteles] professou a educação liberal, como se mostra pelas *Questões Homéricas (Homerikà zetemata)* que escreveu, a *Edição da Ilíada (Iliádos ékdosis)* que dedicou a Alexandre e o diálogo *Acerca dos Poetas*, e os tratados *Acerca da Poética* e as *Artes Retóricas* [...]

**88. Biografia de Aristóteles, vulgo:<sup>14</sup>**

ὁ μὲν οὖν Ἄρ. ἔτι νέος ἦν, τὴν τῶν ἐλευθέρων παιδείαν ἐπαιδεύετο, ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ περὶ ποιητικῶν καὶ πρὸς ποιητάς, ἔτι μέντοι τὰ Ὀμήρου προβλήματα καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι

Ora Aristóteles, quando jovem, professou a educação liberal, como se mostra por suas obras sobre a poética e os poetas, assim como os *Problemas Homéricos* e as *Artes Retóricas*.

<sup>13</sup> NE. No título, Eudoro se refere a “Vita Arist. Marciana, p.te 42. 3-7 (Rose). O texto foi citado segundo a edição Rose (1886). Sobre o tema das biografias de Aristóteles, v. Chroust (1964).

<sup>14</sup> NE. No título, Eudoro inseriu “*Ante ps. Ammon. in Cat.*”, que se refere ao contexto da citação do trecho, ou seja, o filósofo Amônios de Hérmiias {*Ammonius Hermiae*} a quem foi atribuído comentário a *Categorias*, de Aristóteles, {*Commentarius in Praedicamenta Aristoteli*}, de fato escrito por um de seus alunos, João Filopono, a partir das notas de aula. No manuscrito desse comentário, está inserida uma biografia de Aristóteles, possivelmente também elaborada pelo discípulo de Amônios de Hérmiias. Esta biografia, depois, foi editada de modo independente e integra as diversas *Vitae* que temos. V. Sduk (1843, p. 487-488).

## 89. Dião Crisóstomo. *Discursos*, 53.1:

καὶ δὴ καὶ αὐτὸς Ἀριστοτέλης, ἀφ' οὗ φασι τὴν κριτικὴν τε καὶ γραμματικὴν ἀρχὴν λαβεῖν, ἐν πολλοῖς διαλόγοις περὶ τοῦ ποιητοῦ διέξεισι, θαυμάζων αὐτὸν ὡς τὸ πολὺ καὶ τιμῶν,

E mesmo o próprio Aristóteles, no qual, dizem, a crítica e a gramática tiveram início, em muitos diálogos pormenorizados discorre acerca do poeta, as mais das vezes admirando-o e louvando-o.<sup>15</sup>

### B. Fragmentos

## 90. [1] Diógenes Laércio. 8. 2. 57-58:

ἐν δὲ τῷ Περὶ ποιητῶν φησιν ὅτι καὶ Ὀμηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονεν, μεταφορητικὸς τε ὢν καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος: καὶ διότι γράψαντος αὐτοῦ καὶ ἄλλα ποιήματα τὴν τε τοῦ Ξέρξου διάβασιν καὶ προοίμιον εἰς Ἀπόλλωνα, ταῦθ' ὕστερον κατέκαυσεν ἀδελφὴ τις αὐτοῦ ἢ θυγάτηρ, ὡς φησιν Ἰερώνυμος, τὸ μὲν προοίμιον ἄκουσα, τὰ δὲ Περσικὰ βουληθεῖσα διὰ τὸ ἀτελείωτα εἶναι. 8 [58] καθόλου δέ φησι καὶ τραγωδίας αὐτὸν γράψαι καὶ πολιτικούς.

[...] no [diálogo] acerca dos poetas, [Aristóteles] diz que Empédocles possui veia homérica, pois tem elocução poderosa, é [grande] nas metáforas e no uso de todas as outras construções poéticas. E mesmo [diz o Filósofo] que tendo ele (Empédocles) escrito outras poesias, como a “Passagem de Xerxes” [sobre o Helesponto] e um proêmio a Apolo, uma irmã (ou uma filha, segundo Herônimo) os queimou depois. O hino, [destruiu-o] involuntariamente; mas a [poesia sobre Guerras] Pérsicas, porque estava incompleta. De modo geral, diz [Aristóteles] que [Empédocles] também escreveu tragédias e [tratados] políticos.

## 91. Diógenes Laércio. 8. 2, 51-52:

Ἐμπεδοκλῆς, ὡς φησιν Ἰππόβοτος, Μέτωνος ἦν υἱὸς τοῦ Ἐμπεδοκλέους, Ἀκραγαντῖνος. {...} λέγει δὲ καὶ Ἐρατοσθένης ἐν τοῖς Ὀλυμπιονίκαις τὴν πρώτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα νενικηκέναι τὸν τοῦ Μέτωνος πατέρα, μάρτυρι χρώμενος Ἀριστοτέλει. {52} Ἀπολλόδωρος δ' ὁ γραμματικὸς ἐν τοῖς Χρονικοῖς φησιν ὡς

ἦν μὲν Μέτωνος υἱός, εἰς δὲ Θουρίου αὐτὸν νεωστὶ παντελῶς ἐκτισμένους ὁ Γλαῦκος ἐλθεῖν φησιν.

εἶθ' ὑποβάς:

<sup>15</sup> NE. O referente de 'poeta' é Homero, alvo desse discurso ΠΕΡΙ ΟΜΗΡΟΥ. Sobre Homero.

οὐδ' ἱστοροῦντες, ὡς πεφευγῶς οἴκοθεν εἰς τὰς Συρακούσας μετ' ἐκείνων ἐπολέμει πρὸς Ἀθηναίους ἐμοὶ γε τελέως ἀγνοεῖν δοκοῦσιν: ἢ γὰρ οὐκέτ' ἦν ἢ παντελῶς ὑπεργεγηρακῶς, ὅπερ οὐχὶ φαίνεται.

Ἀριστοτέλης γὰρ αὐτόν, ἔτι τε Ἡρακλείδης, ἐξήκοντα ἐτῶν φησὶ τετελευτηκέναι. ὁ δὲ τὴν μίαν καὶ ἐβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα νενικηκῶς κέλητι τούτου πάππος ἦν ὁμώνυμος, ὥσθ' ἅμα καὶ τὸν χρόνον ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου σημαίνεσθαι.

Ao que diz Hipóbotο, Empédocles era filho de Méton, [que por sua vez o era] de [outro] Empédocles, e nasceu em Agrigento [...] Em seu livro *Vencedores Olímpicos*, valendo-se do testemunho de Aristóteles, Eratóstenes aduz que o pai de Méton saiu vencedor da 71ª Olimpíada (496 a.C.). Em sua *Cronologia*, diz-nos o gramático Apolodoro que [Empédocles] “era filho de Méton, e viajou para Túrios, como Glauco o afirma, logo que fundada foi a cidade”. E acrescenta: “aqueles que contam que, tendo ele sido exilado da pátria, se dirigiu a Siracusa e com eles (i.e., os Siracusanos) combateu contra os Atenenses, me parecem, quanto a mim, completamente enganados — que, [nesse tempo] ou já [Empédocles] não vivia, ou então se encontrava em idade tão avançada que [a história] não parece [crível]”. Pois Aristóteles, e, demais, Heraclides, [ambos] referem ter ele falecido aos sessenta anos de idade. Aquele [Empédocles] que venceu na 71ª Olimpíada “era avô deste e seu homônimo”: com isto, Apolodoro [na mesma passagem] também indica a data.

## 92. Diógenes Laércio.8. 2. 74:

Περὶ δὲ τῶν ἐτῶν Ἀριστοτέλης διαφέρεται: φησὶ γὰρ ἐκεῖνος ἐξήκοντ' ἐτῶν αὐτόν τελευτῆσαι.

Quanto à idade, Aristóteles diverge; pois diz que [Empedocles] morreu com sessenta anos.

## 93. [3] Diógenes Laércio. 3. 48:

Διαλόγους τοίνυν φασὶ πρῶτον γράψαι Ζήνωνα τὸν Ἐλεάτην: Ἀριστοτέλης δὲ ἐν πρώτῳ Περὶ ποιητῶν Ἀλεξαμενὸν Στυρέα ἢ Τήιον, ὡς καὶ Φαβωρίνος ἐν Ἀπομνημονεύμασι. δοκεῖ δέ μοι Πλάτων ἀκριβῶσας τὸ εἶδος καὶ τὰ πρωτεῖα δικαίως ἂν ὥσπερ τοῦ κάλλους οὕτω καὶ τῆς εὐρέσεως ἀποφέρεσθαι.

Dizem que foi Zenão de Eleia o primeiro que descreveu diálogos. Mas, segundo Favonino, em seus *Memorabilia*, pretende 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].

#### 94. Ateneu. 11.505b-c:

ὁ δὲ καλὸς Πλάτων μονονουχὶ εἰπὼν ‘ οὐκ ἔστ’ ἔτυμος λόγος οὗτος ‘ ἐγκώμια αὐτοῦ διεξέρχεται, ὁ τοὺς ἄλλους ἀπαξαπλῶς κακολογήσας, ἐν μὲν τῇ Πολιτείᾳ Ὅμηρον ἐκβάλλων καὶ τὴν μιμητικὴν ποιήσιν, αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας, ὧν τῆς ιδέας οὐδ’ αὐτὸς εὐρετῆς ἐστίν. πρὸ γὰρ αὐτοῦ τοῦθ’ εὔρε τὸ εἶδος τῶν λόγων ὁ Τῆιος Ἀλεξαμενός, ὡς “ Νικίας ὁ Νικαεὺς ἱστορεῖ καὶ Σωτίων. Ἀριστοτέλης δ’ ἐν τῷ περὶ Ποιητῶν οὕτως γράφει οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους ὄντας τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους, ἢ μὴ μιμήσεις τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τηίου τοὺς πρώτους γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν λόγους ἄντικρυς φάσκων ὁ πολυμαθέστατος Ἀριστοτέλης πρὸ Πλάτωνος διαλόγους γεγραφέναι τὸν Ἀλεξαμενόν.

[Mas... Platão] percorre [todos os graus do] encômio a Ménon — [Platão] que, em geral, vituperava todos os demais; que na *República* baniu Homero e a poesia imitativa [da sua cidade], ao passo que ele próprio compunha diálogos miméticos, nem sequer tendo inventado o gênero. Com efeito, antes dele, [já] Alexameno de Teo inventara este gênero [de literatura], — como o atestam Nícias de Niceia e Sótion<sup>o</sup>. E Aristóteles, em seu [diálogo] *Dos Poetas*, escreve assim: “Portanto, não podemos negar que mesmo os chamados ‘mimos’ de Sófron, que não foram compostos em verso, sejam diálogos, 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.

#### 95. [4] Diógenes Laércio. 3, 37:

φησὶ δ’ Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ιδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.

Aristóteles observa que o estilo dele (Platão) é intermediário entre [o da] poesia e [o da] prosa.

96. [5] Proclus. *Comentário à República, de Platão, 1.42.2*:<sup>16</sup>

Πρῶτον εἰπεῖν χρῆ καὶ διαπορῆσαι περὶ τῆς αἰτίας, δι' ἣν οὐκ ἀποδέχεται τὴν ποιητικὴν ὁ Πλάτων{...} Δεύτερον, τί δήποτε μάλιστα τὴν τραγωδίαν καὶ τὴν κωμικὴν οὐ παραδέχεται, καὶ ταῦτα συντελοῦσαν πρὸς ἀφοσίωσιν τῶν παθῶν, ἃ μῆτε παντάπασιν ἀποκλείειν δυνατὸν μῆτε ἐμπιμπλάναι πάλιν ἀσφαλές, δεόμενα δὴ τινος ἐν καιρῷ κινήσεως, ἦν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσεσιν ἐκπληρουμένην ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ποιεῖν.{...}

Τὸ δὲ δεύτερον (τοῦτο δ' ἦν τὸ τὴν τραγωδίαν ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμωδίαν ἀτόπως, εἴπερ διὰ τούτων δυνατὸν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη καὶ ἀποπλήσαντας εὐεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν, τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θεραπεύσαντας), τοῦτο δ' οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὸν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων οὕτως ἡμεῖς ἐπομένως τοῖς ἔμπροσθεν. {...} δεῖν μὲν οὖν τὸν πολιτικὸν διαμηχανᾶσθαι τινὰς τῶν παθῶν τούτων ἀπεράσεις καὶ ἡμεῖς φήσομεν, ἀλλ' οὐχ ὥστε τὰς περὶ αὐτὰ προσπαθείας συντείνειν, τούναντίον μὲν οὖν ὥστε χαλινοῦν καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν· ἐκείνας δὲ ἄρα τὰς ποιήσεις πρὸς τῇ ποικιλίᾳ καὶ τὸ ἄμετρον ἐχούσας ἐν ταῖς τῶν παθῶν τούτων προκλήσεσιν πολλοῦ δεῖν εἰς ἀφοσίωσιν εἶναι χρησίμους. αἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν, ἀλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἐκεῖνα ἐχούσαις ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις.

Primeiro, importa falar e inquirir da causa por via da qual Platão não admite a poesia... (-, 10) Em segundo lugar, por qual motivo (Platão) não admite principalmente a tragédia e a comédia, que servem para purificar as paixões, posto que estas, nem é possível eliminá-las completamente, nem satisfazê-las sem condições, e, por conseguinte, precisam de algum oportuno movimento [da alma], a fim de que, uma vez satisfeitas nas audições daqueles [gêneros poéticos], nos deixem impertubados para o resto do tempo. (-49,13:) [Resposta] à segunda [objeção platônica] era esta: absurdo explugar a tragédia e a comédia, pois com elas se pode satisfazer moderadamente as paixões, e, uma vez satisfeitas, dispô-las a[os fins da] educação, se as sanarmos do que contém de mórbido. Ora, não faltam recursos [contra a objeção platônica] quer em Aristóteles, quer nos que contraditam os diálogos de Platão, em defesa destes [gêneros poéticos]. Seguindo tais precedentes, assim nós também resolveremos a questão... (-50.17:) Que o homem político também deve procurar alívio destas paixões, também nós o diremos. Não, todavia, de modo a crescer e intensificar o gosto por elas; mas sim, de modo a refreá-las e a dirigir-lhes moderadamente os impulsos. Pois aquelas poesias, que, na provocação de tais paixões, além da variedade, têm a desmedida, bem longe estão de servir para a purificação. Com efeito, as purificações consistem, não

<sup>16</sup> NE. Obra *In Platonis rem publicam commentarii*. Para esta obra de Proclus, Eudoro segue a edição de Kroll (1899-1901). Trecho bem editado do comentário de Proclus, concentrando-se no ensaio 6, que se debruça sobre aquilo que Platão teria afirmado sobre Homero e arte poética.

em excessos, mas em atos moderados e contidos, que pouca semelhança têm com aqueles [afetos], dos quais elas são purificações.

### 97. Iâmblico. *Dos Mistérios {Περὶ μυστηρίων}*, 1. 11<sup>17</sup>

Αἰ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντη μὲν εἰργόμεναι καθίστανται σφοδρότεραι• εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖς καὶ ἄχρι τοῦ συμέτρου χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται, καὶ ἐντεῦθεν ἀπο καθαιρόμεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀποπαύονται.

διὰ δὴ τοῦτο ἐν τε κωμωδία καὶ τραγωδία ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν.

As tendências das paixões humanas, que existem em nós, quando são reprimidas, mais fortemente se implantam; mas se as levarem a uma breve e comedida atualização, elas nos proporcionam um prazer moderado e se satisfazem; e, assim, vêm a ser purificados e cessam por via de persuasão, não pela violência. Eis porque, na comédia e na tragédia, contemplando as paixões alheias, acalmamos as nossas próprias paixões, e as moderamos e purificamos...

### 98. Iâmblico. *Dos Mistérios*, 3.9:

Οὐδὲ γὰρ κατὰ νόσημά τι ἢ πλεονασμὸν περίττωμα πρώτως ἐν ἡμῖν ἐμφύεται, θεία δ' αὐτοῦ συνίσταται ἢ πάσα ἄνωθεν ἀρχή καὶ καταβολή.

[...] de maneira nenhuma se deverá chamar a isso (i.e. despertar-se para o entusiasmo e acalmar-se do mesmo entusiasmo) evacuação, purgação ou cura, pois [esse estado] não se desenvolve, em nós por efeito de doença, enfartamento ou secreção: a sua origem é divina...

### 99. [6] Macróbio. *Saturnais*, 5. 18.16,18-20 :

Morem vero Aetolis fuisse uno tantum modo pede calceato in bellum ire ostendit clarissimus scriptor Euripides tragicus, in cuius tragoedia quae Meleager inscribitur nuntius inducitur describens quo quisque habitu fuerit ex ducibus qui ad aprum capiendum convenerant{...} In qua quidem re quo vobis studium nostrorum magis comprobetur, non reticebimus rem paucissimis notam, reprehensum Euripidem ab Aristotele, qui ignorantiam istud Euripidis fuisse contendit, Aetolos enim non laevum pedem nudum habere sed dextrum. Quod ne adfirmem potius quam probem, ipsa Aristotelis verba ponam ex libro quem de poetis secundum scripsit, in quo de Euripide loquens sic ait:

<sup>17</sup> NE. Eudoro segue a edição Partey (1857).

[20] τοὺς δὲ Θεστίου κόρους τὸν μὲν ἀριστερὸν πόδα φησὶν Εὐριπίδης ἐλθεῖν ἔχοντα ἀνυπόδετον• λέγει γοῦν ὅτι

τὸ λαιὸν ἴχνος ἦσαν ἀνάρβυλοι ποδός,  
τὸ δ' ἐν πεδίλοις, ὡς ἐλαφρίζον γόνυ

ἔχοιεν, ὡς δὴ πᾶν τούναντίον ἔθος τοῖς Αἰτωλοῖς· τὸν μὲν γὰρ ἀριστερὸν ὑποδέδενται, τὸν δὲ δεξιὸν ἀνυποδετοῦσιν. Δεῖ γὰρ οἶμαι τὸν ἡγούμενον ἔχειν ἐλαφρόν, ἀλλ' οὐ τὸν ἐμμένοντα.

Que, por outro lado, os Etólios tivessem o costume de ir para a guerra com um só pé calçado, é o que mostra o ilustre poeta trágico, Eurípides, em sua tragédia intitulada *Meleagro*, [na cena] em que um mensageiro descreve como vestidos se acham os chefes que se reuniram para a captura do javali... e vou revelar-vos um fato pouco conhecido: censurando Eurípides por sua ignorância acerca deste ponto, pretende Aristóteles que, entre os Etólios, não o pé esquerdo, mas o direito, é que andava descalço. E para vos dar não uma simples confirmação, mas uma prova, citarei as próprias palavras que Aristóteles escreveu no segundo livro do *De Poetis*, falando de Eurípides: “Pretende Eurípides que os filhos de Téstio andavam cem o pé esquerdo descalço”. Com efeito, diz [o poeta]: “tinham eles o pé esquerdo descalço, e o outro preso em sandálias, para moverem a perna livremente”. Ora, o costume dos Etólios é exatamente o contrário; calçam o pé esquerdo e mantêm descalço o direito. Creio efetivamente que é preciso dar liberdade ao pé que se move, e não ao que permanece firme.

### 100. [7] Diógenes Laércio. 2.5. 46:

Περὶ ποιητικῆς, ἐφιλονεῖκει Ἀντίλοχος Λήμιος καὶ Ἀντιφῶν ὁ τερατοσκόπος, ὡς Πυθαγόρα Κύλων Κροτωνιάτης· καὶ Σύαγρος Ὀμήρω ζῶντι, ἀποθανόντι δὲ Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος· καὶ Κέρκωψ Ἡσιόδω ζῶντι, τελευτήσαντι δὲ ὁ προειρημένος Ξενοφάνης· καὶ Πινδάρω Ἀμφιμένης ὁ Κῶος· Θάλητι δὲ Φερεκύδης καὶ Βίαντι Σάλαρος Πριηνεύς· Πιττακῶ Ἀντιμενίδας καὶ Ἀλκαῖος, Ἀναξαγόρα Σωσίβιος, καὶ Σιμωνίδη Τιμοκρέων.

[Pretenderam] rivalizar com ele (sc. Sócrates) — ao que diz Aristóteles no terceiro livro *Da Poética* —, um tal Antíloco de Lemno e o adivinho Antifonte, como outrora Cílon de Crotona fora o rival de Pitágoras. Assim, também, com Homero rivalizou Siagro, em vida do poeta, e Xenófanes de Colofón, após a sua morte. E com Hesíodo vivo, Cécrops; e morto, o mesmo Xenófanes. Com Píndaro, Anfímenes de Cós; com Tales, Ferécides; com Bias, Sálaro de Priene; com Pítaco, Antiménides e Alceu; com Anaxágoras, Sosíbio; e com Simônides, Timócreon.

### 101. [8] *Biografia de Homero {Vita Homeri}, de Pseudo-Plutarco, c3:*<sup>18</sup>

Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ τρίτῳ περὶ ποιητικῆς ἐν Ἴωι φησὶ τῆι νήσῳ, καθ' ὃν καιρὸν Νηλεὺς ὁ Κόδρου τῆς Ἴωνικῆς ἀποικίας ἠγεῖτο, κόρην τινὰ τῶν ἐπιχωρίων γενομένην ὑπὸ τινος δαίμονος τῶν συγχορευτῶν ταῖς Μούσαις ἐγκύμονα, αἰδεσθεῖσαν τὸ συμβὰν διὰ τὸν ὄγκον τῆς γαστροῦ, ἐλθεῖν εἰς τι χωρίον καλούμενον Αἴγινα· εἰς δὲ καταδραμόντας ληιστὰς ἀνδραποδίσει τὴν προειρημένην καὶ ἀγαγόντας εἰς Σμύρναν, οὔσαν ὑπὸ Λυδοῖς τότε, τῷ βασιλεῖ τῶν Λυδῶν ὄντι φίλῳ τοῦνομα Μαίονι χαρίσασθαι· τὸν δὲ ἀγαπήσαντα τὴν κόρην διὰ τὸ κάλλος γῆμαι. ἦν διατρίβουσαν παρὰ τῷ Μέλητι καὶ συσχεθεῖσαν ὑπὸ τῆς ὠδίνος ἔτυχεν ἀποκυῖσαι τὸν Ὅμηρον ἐπὶ τῷ ποταμῷ. ὃν ἀναλαβὼν ὁ Μαίων ὡς ἴδιον ἔτρεφε, τῆς Κριθηίδος μετὰ τὴν κύησιν εὐθέως τελευτησάσης· χρόνου δὲ οὐ πολλοῦ διελθόντος καὶ αὐτὸς ἐτελεύτησε. τῶν δὲ Λυδῶν καταπονουμένων ὑπὸ τῶν Αἰολέων καὶ κρινάντων καταλιπεῖν τὴν Σμύρναν, κηρυξάντων τῶν ἡγεμόνων τὸν βουλόμενον ἀκολουθεῖν ἐξιέναι τῆς πόλεως, ἔτι νήπιος ὢν Ὅμηρος ἔφη καὶ αὐτὸς βούλεσθαι ὀμηρεῖν· ὅθεν ἀντὶ Μελησιγένους Ὅμηρος προσηγορεύθη.

No terceiro livro *Da Poética*, diz Aristóteles que, na ilha de Io, por ocasião em que Neleu, filho de Codro, fundava a colônia Jônica, certa moça da região concebeu de um demônio, daqueles que fazem parte do coro das musas; e, sentindo vergonha pelo que acontecia por causa da grossura do ventre, foi refugiar-se numa terra chamada Egina. Deu-se o caso de ali desembarcarem uns piratas, que se apoderaram da moça e a levaram para Esmirna, então sob o poder da Lídia, e, para agradarem ao rei, que se chamava Méon e era amigo dos Lídios, lha ofertaram. Dela, porém, o rei se enamorou, por sua beleza. Um dia, quando passeava junto ao rio Meleto, a jovem, oprimida pelas dores, deu à luz Homero [mesmo ali] à beira do rio. Méon recebeu o menino e criou-o, como se seu filho fosse, uma vez que Critéis [assim se chamava a ninfa]<sup>19</sup> veio a falecer depois do parto. E não muito tempo decorrido, ele próprio morreu. Continuamente importunados pelos Eólios, resolveram os Lídios abandonar Esmirna; e como os chefes perguntassem quem queria deixar a cidade, Homero, que [então] ainda era criança, declarou *estar de acordo (homéreîn)* com eles. Por isso, em lugar de Melesígeno [“nascido no Meleto”], passou a chamar-se *Homero*...

### 102. *Aulo Gélio, Noites Áticas, 3.11.7:*

Aristóteles assevera que ele (Homero) era originário da ilha de Quios.<sup>20</sup>

Aristóteles *tradidit ex insula Io natum* (sc. Homerum).

<sup>18</sup> NE. Há diversas biografias de poetas na Antiguidade. No caso, Eudoro cita trecho de biografia de Homero atribuída a Plutarco, seguindo edição de Thomas Allen e David Monro (Allen; Monro, 1912, p. 238-244).

<sup>19</sup> Cf. *Vita IV* (Allen; Monro, 1912, p. 238-244).

<sup>20</sup> NE. Tradução nossa.

# Aristóteles: *Poética*<sup>1</sup>

## A) Poesia é imitação

Nesta passagem da *Poética*, deparam-se-nos indiscutíveis reminiscências do diálogo *Dos Poetas*, em cujos fragmentos os comentadores (Rostagni, Gudeman, Else) denunciam a mal disfarçada polêmica de Aristóteles,<sup>2</sup> 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 aos poetas dramáticos.

Em verdade, a polêmica seria evidente no diálogo *Dos Poetas*, em que Aristóteles parece haver chegado a afirmar que Platão nem sequer fora o inventor do gênero (diálogos socráticos).

Mas a lição incomparavelmente mais importante, tanto nesta passagem como no Capítulo IX,<sup>3</sup> é a independência do conteúdo poético em relação à forma métrica e, por conseguinte, a indistinção essencial entre prosa e verso, que vem a subordinar-se ambos à “substância” imitativa da poesia. Do que procede também resulta a subsequente alusão a Empédocles. Trata-se de outra reminiscência do diálogo *PERÌ POIETÔN*.<sup>4</sup>

Houve, naturalmente, quem visse flagrante contradição entre estas duas referências de Aristóteles 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 da juventude (?) e a redação do livro acroamático. Mas a contradição dissolve-se de pronto, se considerarmos que, na referência da Diógenes Laércio, o elogio que Aristóteles faz a Empédocles incide apenas na elocução, somente no estilo, e, portanto, na *Poética* veio a dizer o mesmo que dizia em *Dos Poetas*, “do lado negativo” (Else, 1967, p. 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 que Empédocles mereceu a Aristóteles especialíssimo interesse, como prova o elevado número de citações e alusões a seus poemas, em todo o *Corpus Aristotelicum*. A título de curiosidade, referimos a relação que Else (1967, p. 50)

<sup>1</sup> NE. O texto deste capítulo foi incorporado no comentário ao ‘Capítulo I’, (§ 5), na edição de 1966.

<sup>2</sup> Cf. ‘Capítulo XIII’.

<sup>3</sup> V. N.º 108.

<sup>4</sup> V. supra, n.º 90.

extraí do *Index* de Bonitz:<sup>5</sup> Empédocles, 133 linhas de referências; Homero, 125 (mas muito mais referências individuais); Eurípides, 52; Sófocles, 27; Hesíodo, 20; Epicarmo, 11; Ésquilo, 9; Píndaro, 4; Arquíloco, 4; Safo, 3; Alceu, 2. Quanto a filósofos: Platão, 217; Pitágoras e Pitagóricos, 109; Heráclito, 33; Parmênides, 20; Xenófanos, 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 de uma explicável reação do filósofo contra o evidente abuso do didatismo poético na Grécia.

### 103. Aristóteles. *Poética*, 1. 1447a13 - 1447b:

έποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. {...} ἢ δὲ [έποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς 1447β] μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ’ ἀλλήλων εἴθ’ ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένῃ τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν: οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἑλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιοῦτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῶ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἑλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἑποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες: καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν: οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν: ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν {...} μικτὴν {...} ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos e não da mesma maneira... Mas [a epopeia e] a arte que recorre ao simples verbo, quer metrificado quer não, e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica — eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada. Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais. Porém, ajuntando palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se uns de “poetas elegíacos”, outros de “poetas épicos”, designando-os, assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado. Desta maneira, se algum

<sup>5</sup> NE. Referência ao *Index Aristotelicus*, de Herman Bonitz (Berlin: G. Reimer, 1870).

compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”]; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este o de “fisiólogo”, mais que o de “poeta”. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies... nem por isso se lhe deve recusar o nome de “poeta”.

## B) Origem e causas da poesia<sup>6</sup>

Depois de haver discorrido sobre as espécies, Aristóteles 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 contemplação do imitado (1448a8) e (b) a congenialidade, também humana, da harmonia e do ritmo. Optavam pelo primeiro membro da alternativa, Petros 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 (1934, p. 116) e Else (1965, p. 127). Que a razão mais assiste ao segundo grupo de comentadores é o que parece claro quando se lê desprevenidamente a frase que começa em 1448b20: o que é próprio da nossa natureza é i) a imitação e ii) a harmonia e o ritmo.

Será que, como Gudeman pretende (1934, p. 115), Aristóteles se propõe a refutar aqui a teoria da inspiração, que “pairava” desde Homero, Hesíodo e Píndaro, com a evocação das Musas, quais fontes de inspiração poética, e que, mais tarde, Demócrito e Platão expressaram pela doutrina da “mania” poética e do “entusiasmo” infuso pelos deuses?<sup>7</sup>

A segunda causa da poesia é, pois, que a harmonia e o ritmo são próprios da nossa natureza, correspondem a uma disposição psíquica natural do homem. Gudeman (1934, 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. A sequência, efetivamente, decorre neste sentido “os (de entre os homens) mais *naturalmente propensos...* deram origem à poesia...” ; “... *procedendo desde os mais toscos improvisos*” prepara a teoria (ou a história?) da origem da tragédia;<sup>8</sup> “os metros são parte do ritmo”: “metros” equivale a “versos”; o ritmo é a totalidade do poema e, evidentemente, que os versos fazem parte, ou compõem, o ritmo; “*poemas deste gênero... antes de Homero*”: já na Antiguidade se repartiam as opiniões acerca da existência de poesia antes de Homero; uns, como Horácio (ou a sua fonte), diziam “*vixere fortes ante Agamemnon/*

<sup>6</sup> NE. Texto desse capítulo foi incorporado ao comentário do Capítulo IV (§ 13) da *Poética*, na edição de 1966.

<sup>7</sup> Cf. supra, Capítulo XII, nº. 2, e comentário.

<sup>8</sup> Cf. supra, Capítulo II, n.º 8, e comentário.

*multa, sed omnes{...} urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro...* { viveram antes de Agamênon muitos/ homens valentes, mas [...] desaparecem incógnitos na longa noite, pois faltou um divino cantor} (*Odes*, 4.9, 25-26); outros, como Cícero “*nihil est enim simul et inventum et perfectum nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae*” {Nada é inventado e aperfeiçoado ao mesmo tempo e não se deve duvidar que existiram poetas antes de Homero} (*Brutus*,71).<sup>9</sup>

#### 104. Aristóteles. *Poética*, 4.1448b4:

εοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. {...} κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e todos os homens se comprazem ao imitado... [1448 b 2] Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são parte do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero, dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*íambizon*])...<sup>10</sup>

<sup>9</sup> NE. Os trechos latinos das *Odes* (*Carmina*) de Horácio e do diálogo filosófico *Brutus*, de Cícero, apareciam apenas no original, sendo traduzidos para essa edição.

<sup>10</sup> Segue origem da tragédia e da comédia: quanto à tragédia, v. supra. III e comentário.

### C) Partes qualitativas da tragédia: a mais importante é o mito<sup>11</sup>

Depois da definição de tragédia, começa a discussão das partes qualitativas, ou elementos, da tragédia, contendo, mais implícita do que explicitamente, uma demonstração de que elas não de ser necessariamente seis: espetáculo, melopeia (coral), elocução, mito, caráter e pensamento<sup>12</sup>. Primeiro vêm os três elementos *externos* (Rostagni, *ad locum*) ou materiais (Else), isto é, do drama entendido como representação teatral: espetáculo, melopeia e elocução. Depois, 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” e “como que a alma da tragédia”, pois sendo ele a própria imitação de personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio “caráter e pensamento”, já em si contém os outros dois.

“quanto aos meios... duas”: melopeia e elocução; “quanto ao modo... uma”: espetáculo; “quanto aos objetos... três”: mito, caráter e pensamento.

“Porém, o elemento mais importante...”: aqui, começa a *dedução* de todos os elementos, a partir do próprio conceito de “mito”, como intriga ou composição, trama dos fatos, dedução que prosseguirá até ao fim do capítulo. A superioridade da *ação* (mito sobre o estado — caráter) é lugar comum na filosofia de Aristóteles.<sup>13</sup>

“a finalidade... mais importa”: cf. *Metafísica*, IV 2, 1013b26; *Ética a Nicomano*, I 5, 1097a21.

#### 105. Aristóteles. *Poética*, 6.1450a6:

ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία: ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἓν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν τοῦκ ὀλίγοι αὐτῶντ ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν: καὶ γὰρ τὸ ὄψις ἔχει πᾶντ καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης: εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοίτινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τούναντίον]: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: ὥστε τὰ πράγματα

<sup>11</sup> NE. Material incluído no comentário ao Capítulo VI (§§ 28) da *Poética*, na edição de 1966.

<sup>12</sup> V. *infra*, Capítulo XV e comentário.

<sup>13</sup> V., por exemplo, *Ética a Nicomano* n.º I 6, 1098a16; *Física*, 2.6, 1975a4; *Política*, 8.3, 1325a32.

καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γέ νοιτ' ἄν:

É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituem a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. De sorte que, quanto aos meios com que se imita, são duas; quanto ao modo por que se imita, é uma só; e quanto aos objetos que se imitam, são três; e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que de todos estes elementos, não poucos poetas se serviram; com efeito, todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento. Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] e infelicidade residem na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade (*télos*) é de tudo o que mais importa. [1450a37] Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres.

#### D) Estrutura do mito trágico: o mito como ser vivente<sup>14</sup>

Os Capítulos VII (n.º 106), VIII (n.º 107), IX (n.º 108) 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 epopeia, 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 em arte poética — vem agora a ser determinado como uma totalidade (Capítulo VII) e como uma unidade (Capítulo VIII), e, sendo totalidade e unidade, vem a ser “coisa mais filosófica” do que a história (Capítulo IX): entre duas formas do real-agente, o intermediário que mais participa da universalidade que é objeto próprio da filosofia.

Definição de “todo”, por seus elementos: “princípio”, “meio” e “fim”. Cf. *Metafísica*, 5. 26:

“Inteiro” [e “todo”] designa o que não carece de nenhuma das partes, das quais se diz constituir um “inteiro” por natureza; e o que contém as cousas 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 cousas, e cada uma predica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. Exemplo: um homem, um

<sup>14</sup> NE. Texto inserido no comentário ao Capítulo VII da *Poética* em sua edição de 1966.

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 [só] em potência intervêm [no composto]; se não [mesmo] em ato... Depois, como as qualidades 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” (Capítulo VII), “unidade” (Capítulo VIII) e “universalidade” (Capítulo IX) explicam um único conceito: o universal concreto de um ser vivente.

### 106. Aristóteles. *Poética*, 7.1450b24-1451a:

κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δὲ ἔστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ’ ἄλλο ἐστίν, μετ’ ἐκεῖνο δ’ ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ’ ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ’ ἄλλο καὶ μετ’ ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ’ ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ’ ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρηῆσθαι ταῖς εἰρημέναις idéais. ἔτι δ’ ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πᾶμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ’ οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o quer que siga necessariamente a outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios. Além disto, o belo — ser vivente ou o quer que se componha de partes — não só detém essas partes ordenadas, mas também uma grandeza

que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e, portanto, um organismo vivo, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa, quando se olha por um tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.

### E) Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética<sup>15</sup>

Como dissemos anteriormente, a matéria do Capítulo VIII é inseparável da do Capítulo VII e as duas se completam, pois se “a totalidade (Capítulo VII) garante que nenhuma parte venha a faltar ao poema, que nele deva estar, a unidade (Capítulo VIII), por sua vez, assegura que nenhuma aí se encontre, que devesse estar em outro lugar (Else, 1957, p. 300)

“Heracleidas”, “Teseidas”: é referência, não a tragédias, mas a poemas épicos, cf. comentário ao Capítulo I (n.º 1-6).

#### 107. Aristóteles. *Poética*, 8.1451a16:

μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ᾗ: πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν: οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάι εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. διὸ πάντες εὐόικασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησηϊδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασι: οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. {...} χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον: ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μῦθον τοῦ ὅλου ἐστίν.

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram *Heracleidas* ou *Teseidas* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade... [1451 a 30] Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos

<sup>15</sup> Inserido no comentário ao Capítulo VIII da *Poética* na edição de 1966.

se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo, o que, quer seja quer não seja, não altere esse todo.

## F) Poesia e história

Pela passagem da *Metafísica* anteriormente transcrita, já se via como, no pensamento de Aristóteles, andavam correlacionadas a totalidade, a unidade e a universalidade, por isso, o filósofo acrescenta agora: tender mais para o universal do que para o particular, é o que distingue a poesia da história.

“Pelas precedentes considerações se manifesta...”: relaciona explicitamente a primeira parte do Capítulo IX com os Capítulos VII e VIII. Na poesia, o “universal” consiste de 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) exprime-se agora pela oposição entre o acontecido e disperso no tempo (história) e o acontecível, ligado por conexão causal (poesia).<sup>16</sup> “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.

### 108. Aristóteles. *Poética*, 9.1451a36 a 1451b:

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων): ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.

Pelas procedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em

<sup>16</sup> Cf. a citação de Heródoto, neste lugar, com a citação de Empédocles em 47 b 13, n.º 103.

prosa), — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.

### G) Mito simples e complexo<sup>17</sup>

Na sequência da teorização do “mito trágico”, iniciada no Capítulo IX, Aristóteles passa a *i)* denominar as suas duas grandes espécies: mito simples e mito complexo, *ii)* definir as ações, das quais os mitos simples e complexos são imitações e *iii)* lembrar que os elementos “paradoxais”, 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 —, referência, portanto, ao Capítulo VIII e unidade de ação, que é a única “unidade” que se encontra no texto da *Poética*.

#### 109. Aristóteles. *Poética*, 10.1452a11:

εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι: καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθύς οὔσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἧς γινομένης ὥσπερ ὄριστα συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκός γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam. Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente. É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois da outra.

### H) Reconhecimento e peripécia

Introduzidos no Capítulo X os elementos de surpresa, peripécia e reconhecimento, que constituem o mito “complexo”, é momento de defini-los.

---

<sup>17</sup> NE. Inserido no comentário ao Capítulo X da *Poética* na edição de 1966.

“do modo como dissemos” refere-se a “paradoxais”, no Capítulo IX: “Como, porém, a tragédia não é só imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deporem ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna... daqui se segue serem indubitavelmente os melhores, os mitos assim concebidos” (Capítulo IX, fim).

“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) 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, 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, as considerações de verossimilhança e necessidade, mas, sim, no prévio conhecimento que acontece possuímos nós, do drama ou do mito (Else, 1957, p. 346)”. Neste ponto, também convém lembrar que, 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.

“... reconhecimento, como de fato o próprio termo indica, é uma passagem da ignorância para a consciência, apontando tanto para um estado de laços naturais estreitos (relação consanguínea) quanto para um estado de inimizade, por parte daquelas pessoas que estavam em um *status* claramente marcado em relação à prosperidade ou ao infortúnio”<sup>18</sup> (Else, 1957, p. 342-343, tradução nossa). Que a definição de reconhecimento (2.º elemento paradoxal ou surpreendente do mito complexo) não é, como Rostagni o afirma (*ad locum*, p. 61), “puramente etimológica”, demonstra-o a paráfrase de Else, cujo teor parece bem fundamentado no seu comentário. Tendo em conta o que Aristóteles dirá no Capítulo XIII (cf. § seguinte) e, sobretudo, a sua lista de argumentos de máxima tragicidade (Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo), facilmente se verificará que *philían* não é simplesmente “amizade” ou “amor” ou qualquer outro sentimento, mas, sim, “*the objective state of being ‘philoí’... by virtue of blood ties*” (Else, 1957, p. 349): no Édipo, o reconhecimento de Laio transfere o herói para tal estado emocional. Por outro lado, também “*échtran*” não é simplesmente “inimizade” ou “ódio”, mas “*a passage into inimity on the part of natural ‘philoí’*” (Else, 1957, p. 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 “*horisménos*” não pode significar “destinado” (realmente, “destino” é cousa que não intervém na filosofia

<sup>18</sup> No original: “... 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”.

de Aristóteles), mas “definido” ou “delimitado”: o que o filósofo refere aqui “não é a ideia 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 (Else, 1957, 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 efeito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços do sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobrevem ou ameaça sobrevir àqueles (Else, 1957, p. 352)”.

### 110. Aristóteles. *Poética*, 11.1452a22:

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον {...} ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων

“Peripécia” é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada de modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente... [1452 a 30] O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

### I) O herói trágico<sup>19</sup>

“depois do que acaba de ser dito”: relação expressa com o Capítulo XI, continuando, após o “*excursus*” do Capítulo XII (interpolação?), a exposição da teoria do mito trágico, complexo (não a do mito dramático, eu geral, exposta nos Capítulos VII-IX e XXIII). Além disso, observe-se a nova tonalidade, “prescritiva”, agora, e não “definitiva”, como fora a dos Capítulos X e XI, o que leva a maioria dos comentadores a pensar que, neste ponto, Aristóteles passa da *ars* ao *artifex*.

Se “a composição das tragédias mais belas” é (a) complexa, e no simples — o que, como sabemos pelo Capítulo XI, se consegue pelo uso dos elementos estruturais da tragédia complexa (peripécia e reconhecimento) — e (b) “deve imitar casos que suscitem o terror e a piedade”, a consequência é que (c) há que averiguar, agora, qual a espécie de peripécia (a qual, juntamente com o reconhecimento, concentra todo o trágico da tragédia), qual a espécie de *metabolé* (mutação de fortuna), que verdadeiramente provocará as emoções de terror e piedade. Há quatro possibilidades: o justo passa *i*) da felicidade para a infelicidade, ou *ii*) da infelicidade para a felicidade; o perverso passa *iii*) da felicidade para a infelicidade,

<sup>19</sup> NE. Inserido no comentário ao Capítulo XIII da *Poética* na edição de 1966.

ou iv) da infelicidade para a felicidade. A segunda, Aristóteles nem sequer a menciona; a terceira e quarta, ambas respeitantes ao homem perverso, são logo excluídas — uma iv), porque não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror e piedade, outra iii) porque também não suscita terror e piedade, embora satisfaça aos sentimentos humanos. Quer dizer: há uma razão primária para a exclusão do herói perverso, que passa ou da felicidade para a infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade, que é o no suscitar, em qualquer dos casos, as emoções que são próprias da tragédia; e uma razão secundária para excluir a passagem da infelicidade para a felicidade — que é a sua não conformidade com a filantropia. Que será, então, a filantropia? O exame de outras passagens da obra de Aristóteles aponta para uma “*generalized and indiscriminate fellow-feeling for humanity*” (Else, 1957, p. 370), mas, neste livro, poderia definir-se mais rigorosamente como “*a diffuse disposition to sympathize with others, which when refined by judgement can become real pity*” (Else, 1957, p. 370).

Das quatro possibilidades indicadas, restava a primeira, o trânsito da dita para a desdita, sofrido pelo justo. No entanto, Aristóteles também exclui, como “repugnante” (ao sentimento de humanidade), o caso de ser extremamente bom, quem sofra semelhante mutação de fortuna. Portanto, o que na verdade resta é uma situação intermediária (*metaxý*) — “a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça”. Mas, por consequência muito mais notável, a situação “intermediária” a que Aristóteles alude não o é, entre bondade extrema e extrema maldade — não se trata, por conseguinte, do homem médio ou da mediania humana, mas, sim, e em todo o caso, de um “melhor que nós”:<sup>20</sup> “*high enough to awaken our pity but not so perfect as to arouse indignation at his misfortune, near enough to us to elicit our fellow-feeling but not so near as to forfeit all stature and importance*” (Else, 1957, p. 377-378). E acresce ainda, que a mutação de fortuna há de ser consequência de algum erro (*hamartía*). A verdadeira natureza da *hamartía* constitui, ao que nos parece, uma das mais brilhantes descobertas de Gerald Else. O “erro” não é, como se tem pensado, uma parte do carácter do herói trágico, mas, sim, uma parte estrutural do mito complexo — é o correlato da *agnórisis* (reconhecimento): “a razão por via da qual Aristóteles não a menciona juntamente com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, é talvez porque ela pode residir fora da própria ação dramática, como no Édipo, em que o erro se dera anos antes” (Else, 1957, p. 385). Como causa da ação trágica, a *hamartía* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.

## 112. Aristóteles. *Poética*, 13.1452b28 a 1453a:

ὦν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένους. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην

<sup>20</sup> Cf. Capítulo II.

καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἔλεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρόν ἐστιν: οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὦν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἐστιν: οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν: τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὃ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον: πρῶτον{...}

Que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia — eis o que resta dizer, depois do que acaba de ser dito. Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror (*phóbos*) e a piedade (*éleos*) — porque tal é o próprio fim desta imitação —, evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna (caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância), nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito: não é conforme aos sentimentos humanos (*philánthron*), nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de

uma personagem, a qual, como dissemos, antes propendia para melhor do que para pior. Que assim deve ser, o passado o assinala: outrora...<sup>21</sup>

## J) O trágico e o monstruoso. Catástrofe. O poeta e o mito tradicional<sup>22</sup>

Prossigue a argumentação da teoria do mito trágico. Mas, tenho observado, ao término do capítulo anterior, que a tragédia de dupla intriga constituía como que um desvio em direção à comédia, neste ponto Aristóteles abre um parêntese para advertir discípulos e leitores de que outra aberração poderia comprometer (e efetivamente já havia comprometido) a realização da tragédia teoricamente perfeita: o abuso do espetacular, no intuito de obter as emoções de terror e piedade — o horror, em vez de terror trágico. E a propósito Aristóteles não perde a ocasião para insistir no mais importante: o efeito da tragédia deve resultar unicamente da composição dos fatos, da intriga, da íntima conexão das ações...

Tudo o mais, no presente capítulo, se torna claramente inteligível à luz daquela correlação entre *hamartia* (erro) e *agnórisis* (reconhecimento), e do verdadeiro conceito de *philia*, sugeridos por Else, e que mencionamos no § precedente. O mais notável, aqui, é o resultado da discussão proposta no fim do trecho do Capítulo XIV, transcrito anteriormente: os mitos mais trágicos são precisamente os mais imorais — o assassinio de consanguíneos. Eis um extrato da impressionante relação organizada por Gudeman (1934, p. 257-258):

### 1. Irmão-irmão

- a) mata: Etéocles-Polínices (Ésquilo, *Sete*; Eurípides, *Fenícias*); Medeia-Absirtes (Sófocles, *Cólquidas* ou *Citas*);
- b) intenta matar: Electra-Ifigênia (Sófocles?, Aletes (=Lúcio Ácio, *Agamemnonidae*;<sup>23</sup> Ifigênia-Orestes (Eurípides, *Ifigênia em Tauris*); Deifobo (ou Heitor?) – Páris (Sófocles e Eurípides, *Alexandre*).

### 2. Filho-Pai

- a) mata: Telégono-Ulisses (Sófocles, *Ulisses Akantoplex*);<sup>24</sup> Édipo-Laio (Sófocles, *Rei Édipo*);
- b) intenta matar: Hemon-Creonte (Sófocles, *Antígona*); Egisto-Tiestes (Accius, *Pelópidas* = ? Sófocles, *Tiestes* (II).

### 3. Mãe-Filho

- a) mata: Procne-Ítis (Sófocles, *Tereu*); Medeia-filhos (Eurípides, *Medeia*), Agave-Penteu (Eurípides, *Bacantes*), Temisto-filhos (Eurípides, *Ino*), Alteia-Meleagro (Eurípides, *Meleagro*);

<sup>21</sup> Cf. supra, I, 2.

<sup>22</sup> NE. Inserido no comentário ao Capítulo XIV da *Poética* na edição de 1966.

<sup>23</sup> NE. “Filhos de Agamênon”.

<sup>24</sup> NE. “Ulisses Ferido.”

- b) intenta matar: Creusa-Íon (Eurípides, *Íon*), Mérope-Cresfonte (Eurípides, *Cresfonte*), Auge-Télefo Ésquilo e Sófocles, *Mísios*; Eurípides, *Télefo*); Medeia-Medo (Pacuvius, *Medus*), Clitemnestra-Orestes (Estesícoro).

#### 4. Filho-Mãe

- a) mata: Orestes-Clitemnestra (Ésquilo, *Coéforas*; Sófocles e Eurípides, *Electra*); Alcméon-Erífila (Eurípides, *Alcméon*);
- b) intenta matar: Ânfiôn/Zeto-Antíopa (Eurípides, *Antíopa*); filho (?) - Helle (Eurípides, (?));<sup>25</sup>
- c) perante este quadro, a pergunta que inevitavelmente se impõe é a que Else formula: “*the immorality of the drama, against which Plato had inveighed so bitterly. (Rep. III): where has it been accepted, in fact demanded, in such cold and measured terms?*” (Else, 1957, p. 388).

### 113. Aristóteles. Poética, 14.1453b1:

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων: ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν: οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασι ἐμποιεῖται.

ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ’ αὐτὸ τὸ πάθος: οὐδ’ ἂν μηδετέρως ἔχοντες: ὅταν δ’ ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouvir a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo, é processo alheio à arte e que mais depende da corégia. Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico,

<sup>25</sup> Cf. também, Schmid, *Geschichte der gr. Literatur* I, 2 p. 89 ss.

porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta, devo procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingiram tais emoções. Consideremos agora quais dentre os eventos do mito parecem de temer, e quais os de se compadecer. Ações deste gênero devem, necessariamente, desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e, assim, também entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos, como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais — eis os casos a discutir...



# Aristóteles: A Catarse<sup>1</sup>

Relativamente à definição de tragédia, decerto um dos mais difíceis entre os mais difíceis e discutidos passos do *Corpus Aristotelicum*, cumpre-nos apenas incluir, neste lugar, algumas notas de caráter mais estritamente gramatical e crítico, assim como certas referências de interesse mais particularmente histórico. As dificuldades que, durante quatro séculos, vêm se 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: “*peráinousan tèn tòn toioúton pathemáton kátharsin*” (leva a efeito a purificação de tais emoções). Na verdade, quanto à sintaxe, encontramos-nos, neste ponto, diante de manifesta ambiguidade. O genitivo “de tais emoções” pode ser entendido de quatro maneiras, que alistemos a seguir com as traduções parafraçadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo “objetivo”: “catarse [operada por...] sobre tais emoções”
2. genitivo “subjutivo”: “catarse [operada] por tais emoções [sobre...]”
3. genitivo “separativo”: “catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais e emoções)”.

A título de exemplo ilustrativo e exercício taxinômico, 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{1483-1530} e Lessing {1729-1781}.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> NE. Eudoro indica as seguintes referências para este capítulo: Cf. F. Dirlmeier, KATHARSIS PATEMATON; W. Schadewaldt, FURCHT UND MITLEID; H. Flashar, DIE MEDIZINISCHEN GRUNELAGEN...; J. Croissant, ARISTOTE ET LES MYSTÈRES; M. Kommerell, LESSING UND ARISTOTELES; Rostagni, ARISTOTELE E ARISTOTELISMO... e IL DIALOGO ARISTOTELICO; G. Else, ARISTOTLE'S POETICS. Refazendo para a normalização bibliográfica deste livro, temos: Dirlmeier (1940); Flashar (1956); Croissant (1932); Kommerell (1940); Rostagni (1922); Rostagni (1926); Else (1957). Texto inserido no comentário ao Capítulo VI (§ 27) da *Poética* na edição de 1966.

<sup>2</sup> NE. Segue em ordem cronológica traduções-interpretações em várias línguas do famoso trecho de *Poética* 1449b25. Como o objetivo é a comparação das variações, deixamos os textos no original. Antepusemos a tradução de Eudoro como guia para as versões subsequentes. V. mais abaixo, no número 114 o contexto da tradução do conceito de ‘catarse’. Para acesso a algumas dessas e outras edições da *Poética*, v. <https://monoskop.org/Aristotle/Poetics>. Acesso em: 20 ago. 2019. A edição de Valentín García Yebra possui dois apêndices, ambos dedicados também ao tema da catarse, com trechos de autores que comentam a questão. V. Yebra (1974, p. 339-391).

### {Aristóteles. Poética, 6.1449b24:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, leva a efeito a purificação de tais emoções.

### Século XVI:

PACCIUS:<sup>3</sup> “... non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationem eiusmodi purgans”.

ROBORTELLI:<sup>4</sup> “... non per enarrationem per misericordiam vero atque terrorem perturbationes eiusmodi purgans”.

VICTORIUS:<sup>5</sup> “... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens hujuscemodi perturbationum purgationem”.

CASTELVETRO:<sup>6</sup> “Oltre a ciò induca per misericordia, e per ispavento purgatione di cosi fatte passioni [in guisa che la tragedia con le predette passioni, spavento, e misericordia purga, e scaccia dal cuore degli huomimini quelle predette medesime passioni]”.

PICCOLOMINI:<sup>7</sup> “...à fine, che... col mezo della compassione, e del timore, si purghini gli animi da così fatte lor passioni, e perturbationi [cos`parimente stimarono {i.e, os Peripatéticos}, che per far tranquilo l’huomo, non s’havesse da togliere, da suellere, da levar in tuto, no comportando ciò la natura stessa; ma s’havesser da purgare, da moderare, e da ridurre (in sonna) ad un certo buono temperamento”.

<sup>3</sup> NE. Paccius, ou Alessandro de Pazzi de Medici, intelectual e político integrante da Academia Florentina, apresenta sua versão latina da poética em *Aristotelis Poetica*, publicada postumamente em 1536 por seu filho Alessandro Gugelmo. Segundo Táran, é a primeira edição moderna a conter tanto o texto grego quanto a tradução latina. V. Tarán & Gutas (2012, p. 48-49).

<sup>4</sup> NE. Francesco Robortelli ou Robortello (1516-1567) foi um humanista italiano, autor de *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548. Sobre a história dessa ampla edição e comentário da *Poética*, v. Sgarbi (2019).

<sup>5</sup> NE. Petrus Victorius ou Piero Vettori (1499-1585), humanista italiano que editou o texto da *Poética* em *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florence, 1560.

<sup>6</sup> NE. Ludovico Castelvetro (1505-1571), filólogo e crítico literário italiano, publicou *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, em 1570, a qual impulsionou conceitos e procedimentos do neoclassicismo, como a questão das três unidades — tempo, lugar e ação.

<sup>7</sup> NE. Alessandro Piccolomini (1508-1578), astrônomo e filósofo italiano, autor de *Annotazione nel libro della Poetica di Aristotele* (1560).

RICCOBONI:<sup>8</sup> “... 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:<sup>9</sup> “... sed per misericordiam et metum inducat similium perturbationum expiationem [Quippe in concitandis affectibus, cum maxime versetur haec Musa, finem eius esse, hos ipsos ut temperet, iterumque componat Aristoteles putavit]”.

VOSSIUS:<sup>10</sup> “... per misericordiam et metum praestans ab ejusmodi perturbationibus purgationem [Ut miserationem terreramque concitant ad id genus morborum expiationem]”.

PIERRE CORNEILLE:<sup>11</sup> “La pitié d’un malheur où voyons tomber nos sembla-bles 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 dons le malheur des personnes que nous plaignons; par cette raison comme, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l’effet il faut retrancher la cause”.

RACINE:<sup>12</sup> {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”.

JOHN 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 melancholik hue and quality are used against melancholy (teoria fisio-patológica, antes de Bernahys!) sour against sour, salt to remove salt humours”.<sup>13</sup>

### Século XVIII:

DACIER:<sup>14</sup> “La tragédie est done une imitation ... qui... par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes do passions, et toutes les autres semblables”.

<sup>8</sup> NE. Antonio Riccoboni, (1541-1599), humanista e historiador italiano, que publicou, entre outros, *Compendium artis poeticae Aristotelis* (1591).

<sup>9</sup> NE. Daniel Hensius (1580-1655), ligado ao Renascimento europeu a partir da Universidade de Leiden, publicou *Aristoteles De poetica Liber* em 1610.

<sup>10</sup> NE. Gerardus Joannes Vossius (1577-1649), classicista e teólogo holandês, é autor de *Poeticarum institutionum libri très* (1647).

<sup>11</sup> NE. Trecho em *2e discours sur le poéme dramatique*.

<sup>12</sup> NE. Trecho citado de Hardy (1932, p. 20).

<sup>13</sup> NE. Trecho do prefácio a *Samson Agonistes*. Citação de Butcher (1951, p. 247-248).

<sup>14</sup> NE. André Dacier (1651-1722), filólogo e editor/tradutor, trecho da obra *La poétique d’Aristote* (Paris: Claude Barbin, 1692).

BATTEUX:<sup>15</sup> “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... parceque, malgré l’illusion da theatre, a quelque degré qu’on le suppose, l’artifice perce et nous console quand l’image nous afflige, nous rassure quand l’image nous éffraie...”

LESSING: “Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragoedie braucht, um ihre Absicht eu erreichen... soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragoedie erweckt, unser Mitleid und unsare Furcht reinigen, aber nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften... Da naemlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhaften Fartigkeiten..., so muss die Tragoedie, wenn sie unsere Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermoegend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen”.<sup>16</sup>

Por meados do século XIX, a interpretação fisio-patológica da catarse, proposta por Bernays e entusiasticamente recebida pela maioria dos filólogos, fez que, desde então, predominasse o significado, separativo do genitivo “de tais emoções”.<sup>17</sup> 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, hut to provide for them a distinctively aesthetic satisfaction, to purify and clarify them by passing them through the medium of art... Let as 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 Tragoedie ist... die nachhamende Darstellung... durch Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemuestsstimmungen bewirkend”.<sup>18</sup>

ROSTAGNI: “L’effecto proprio della tragedia sta, all’ingrosso, nel provocare il peacere che nasce sentimenti di pietà e terror... ma più precisamente e definitivamente dalla catarsi

<sup>15</sup> NE. Trecho da obra *Les quatre Poétiques d’Aristote, d’Horace, deVida, deDespréaux*(Paris, 1771), citado a partir de Hardy (1932, p. 21).

<sup>16</sup> NE. Trecho da obra *Dramaturgia de Hamburgo*, capítulo 79. (1854). Tradução nossa: “compaixão e temor são os meios que a tragédia precisa para alcançar seu objetivo. [...] a compaixão e temor que despertam a tragédia devem purificar nossa compaixão e temor. Mas devem purificar apenas essas paixões e não outras. [...] Pois, em poucas palavras, essa purificação não se baseia em outra coisa que a transformação das paixões em disposições virtuosas [...] Se a tragédia transforma nossa compaixão em virtude, precisa ser capaz de purgar-nos dos ambos os extremos da compaixão; ao que há de se entender também o temor”.

<sup>17</sup> NE. Eudoro se refere à obra Bernays [1880].

<sup>18</sup> NE. Gudeman (1921, p. 12).

di essi: ciòè da questi stessi sentimenti purificati dei loro eccessi e ridotti in misura utile per la virtù, come vuole la dottrina ética di Aristotele sulle passioni”.<sup>19</sup>

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 sans”.<sup>20</sup>

POHLENZ: “Die Tagoedie... reinigt die Seele, nicht durch eine Ausrottung der Triebe..., wohl aber durch Ablenkung auf ein ungefaerliches Gebiet, die das ungesunde Uebermass verhindert”.<sup>21</sup>

SCHADEWALDT: cf. a seguir.

Os demais textos agrupados nesta última seção são, evidentemente, aqueles em que se baseia a interpretação fisio-patológica de Bernays (contra as teses pedagógicas e estéticas das gerações humanistas e iluministas), hoje quase unanimemente aceita por todos os estudiosos. Mas, apesar do indiscutível triunfo da filologia novecentista, não deixa de ser interessante percorrer atentamente a lista de pressupostos, tácitos ou expressos, da interpretação de Bernays e de seus modernos seguidores, elaborada por Else (1977, p. 226-227).

1. Quase todos (os intérpretes) concordam em que Aristóteles está falando da mudança de sentimento, ou mesmo de caráter, que a tragédia efetua no espectador.
2. Todos supõem (implicitamente) que este efeito é automático e produzido por todas as tragédias.
3. A maioria pressupõe que *pathémáton* significa “sentimentos” ou “paixões”.
4. Muitos entendem *eléou kai phóbou* [“de piedade e de terror”] como designando emoções do espectador: piedade e terror são gerados nele e, subsequentemente, purificados ou purgados. Outros, todavia, leem *di’ eléou kai phóbou* como equivalente de *di’ eleinôn kai phoberôn*, os patéticos e terríveis acontecimentos do drama.
5. Muitos traduzem *tôn toioútón* por “tais” (*dergleichen, de ce genre, talium*, etc.), tradução que, se for forçada, obrigar-nos-á a admitir que há outras “tais” emoções (i. e., emoções trágicas), além da piedade e do terror. Outros entendem *tôn toioútón* como significando, efetivamente, *toútón* [“destes”], sendo a piedade e o terror as únicas emoções trágicas.
6. Quase todos entendem Aristóteles como se ele dissesse que a mudança emocional designada por *tèn tòn toioútón pathémétón katharsin* [“a catarse de tais paixões”] é efetuada (por meio de, *di’*) piedade e terror: a piedade e o terror, gerados no espectador, de algum modo se purgam ou purificam a si mesmos.

<sup>19</sup> NE. Rostagni (1927, p. 26).

<sup>20</sup> NE. Trecho de Papanoutsos (1953, p. 28).

<sup>21</sup> NE. Pohlenz (1954, II, p. 195). Tradução nossa: “A tragédia [...] purifica a alma, não por eliminar os instintos [...], mas por distração para uma área que previne de excessos não saudáveis”.

7. Quanto a própria mudança (*kátharsin*), a maioria dos intérpretes do século passado, seguem Bernays e Weil, entendendo que ela é uma “purgação”, se bem que a ideia de purificação, mais antiga, ainda mantenha alguns defensores.<sup>22</sup>

Com base, portanto, em alguns destes pressupostos, a última versão (parafraseada) do início do capítulo VI da *Poética* vem a expressar-se nos seguintes termos:

und also gehört für ihn (i.e. Aristóteles) zur Tragödie, dass sie Darstellung (*mimésis*) einer Handlung, und zwar einer ernsten (*spoudáias*) sei, dass sie eine gewisse Grösse (*Ausdehnung, mégethos*) besitzt, dass sie sich in anmutender, metrische Redeweise (*hedysménói lógói*) darstellt und voneinander klar geschiedene Teile hat (*chórìs hekástou tôn cidôn en toís meríois*), dass sie von Spielern gespielt und nicht von einem Rhapsoden vorgetragen wird (*dróntón kai ou di'apaggelias*) und dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung (*dýnamis, érgon*) darin besteht, dass sie eine spezifische Lustformin Zuschauer auslöst: die Lustform, die entsteht wenn die Tragödie durch die elementarempfindungen von Schauer und Jammer hindurch (*di' éléou kai phóbou*) im Endeffekt (*das liegt mit in peroínein*) die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt (*tèn... kátharsin*)...(Schadewaldt, 1955, p. 160-161)<sup>23</sup>

No mesmo periódico em que foi publicado o penetrante estudo de Schadewaldt, saiu, no ano seguinte, um meticuloso trabalho de Flashar, intitulado *Fundamentos médicos da doutrina acerca da efetividade da poesia, na poética grega*; cuja conclusão merece ser transcrita *in extenso*:

Enquanto, até agora, só para o conceito de *kátharsis* se haviam acentuado as analogias no campo da medicina, tentámos nós procurar correspondentes médicos para as palavras *phóbos* e *éleos*. Uma revisão das teorias acerca dos efeitos da poesia, a partir de Górgias, mostrou que ali [em Górgias e Platão], — às emoções *phóbos* e *éleos* se encontravam adjuntos determinados sintomas externos, designadamente a *phóbos*, calafrios, tremores, palpitações, ereção dos cabelos; e a *éleos*, choro e derramamento de lágrimas. A maneira como estas emoções, com suas formas externas, são tratadas por Górgias e Platão, sugeria, por diversos motivos, a hipótese de que em várias passagens daqueles autores, havia sido aplicado certo de considerar os fatos, que é próprio no campo da medicina. Semelhantes indícios pareciam aconselhar uma pesquisa daqueles sintomas de *phóbos* e *éleos*, verificados

<sup>22</sup> NE. Eudoro refere-se a Henri Weil e sua obra *Études sur le Drame Antique* (1897).

<sup>23</sup> NE. Tradução nossa: “E assim corresponde segundo ele [Aristóteles] que a Tragédia é a representação de uma ação, de caráter sério, de certa extensão, linguagem ornamentada, com arranjos métricos distribuídos separadamente em diversas partes da obra, performada por atores e não por um rapsodo, cuja força e efeito consistem em provocar no espectador uma forma de prazer específica: o prazer que surge quando a tragédia, por meio de sensações elementares de temor e angústia, produz, afinal, a sensação aprazível e libertadora da expurgação desses afeitos e seus afins”.

nos escritos do Górgias e Platão, através do próprio *Corpus Hipocraticum*. Pois bem, nas obras médicas, logo se nos depararam os mesmos sintomas, e, entre eles, mostrava-se uma real conexão, que vinha dada com referência à teoria do calor, doutrina que, evidentemente, nos diversos escritos do *Corpus Hipocraticum*, se estrutura de várias formas. Resultado: o *phóbos* e seus sintomas apresentam-se em consequência de um frio anormal e desmedidamente grande; e as lágrimas (isto é, o sintoma do *éleos*) surgem por consequência de uma umidade anormal e desmedidamente grande. Ora, afim de que estas determinações pudessem ser valorizadas para entendimento da definição aristotélica de tragédia, teríamos de demonstrar que Aristóteles, em sua teoria das emoções, também se baseia nestas ideias da medicina. Foi o que conseguimos, mostrando que, nos escritos naturalísticos de Aristóteles, *phóbos* vem determinado mediante o conceito de *katápsyxis perittómatiké* [resfriamento excremental], e deduzindo que a *éleos* corresponderia o conceito de *hygrótés perittómatiké* [“umidade excremental”] — conceito este, documentado em Aristóteles, se bem que não imediatamente relacionado com a palavra *éleos*... Com isto, já fica expresso que a concepção [de “catarse”] que ganhamos, mediante as teorias médicas, depõe decididamente a favor de um *genitivus separativus*, na proposição de Aristóteles, e não permite entendê-la no sentido de que *phóbos* e *éleos* seriam apenas “purificados” da sua nocividade desmedida. Pois *phóbos* não é frialdade pura e simples, nem *éleos*, umidade pura e simples — *phóbos*, como *katápsyxis perittómatiké*, e *éleos*, como *hygrótés perittómatiké*, são já a própria desmedida em frialdade ou umidade. Portanto, mediante a purificação desses excessos, *phóbos* e *éleos* são eliminados, e não [simplesmente] moderados (Flashar, 1956, p. 47-48).

Não há dúvida que este difícilíssimo problema parece abeirar-se de uma daquelas pouquíssimas soluções que gozam do *concentus universalis*. Tanto mais surpreende, por conseguinte, o desacordo que manifesta um dos mais recentes intérpretes da *Poética*. Com efeito, Gerard Else, que — diz ele — se propõe esclarecer o opúsculo aristotélico, com o exclusivo recurso ao próprio texto, tem, pelo menos, este motivo para censurar a maioria dos comentadores dos textos citados em apoio da tese fisiopatológica, não há um único, de inegável autoria de Aristóteles, e referente ao efeito catártico da poesia, que deponha no mesmo sentido em que efetivamente se pode falar de um efeito catártico da música.<sup>24</sup> Por isso, Bernays se via obrigado a propor a hipótese de a catarse haver sido tratada pelo filósofo, no II livro da *Poética*, e Rostagni, a do mesmo assunto ter ocupado grande parte do diálogo *De Poetis*.<sup>25</sup> Contra estas hipóteses indemonstráveis, Else opõe pertinentemente outra hipótese indemonstrável, que se expressaria mediante esta pergunta: sendo verdade que Aristóteles, na *Política*, promete voltar à questão da catarse, não se poderia dar o caso de o filósofo jamais haver cumprido tal promessa? É claro que a atitude negativa de filólogo norte-americano serve apenas o intuito de preparar o caminho para a sua interpretação, e esta é a que resultaria dos seguintes princípios:

<sup>24</sup> Efeito aludido no livro VIII da *Política*, n.º 89.

<sup>25</sup> Cf. supra, Capítulo X. NE. Bernays (1880); e Rostagni (1926).

- a) a catarse é purificação dos “*pathémata*”, isto é, “*of the fatal or painful act which is the basic stuff of tragedy*”;
- b) a catarse não é efetuada por “piedade e terror”, mas, sim, “através, ou no decorre, da piedade e do terror”, isto é, “*in the course of a sequence of pathetic and fearful incidents*”;
- c) o agente da catarse é a própria imitação, “*that is, the plot*” (Else, 1957, p. 423).

Como se verifica, a interpretação é revolucionária, e, mesmo que pareça destinada ao insucesso, merece atenta reflexão: de certo modo, a catarse seria uma reabilitação, por obra do poeta trágico (que compõe aquela “*sequence of pathetic and fearful incidents*”), da mitologia tradicional (“*the basic stuff of tragedy*”).

#### 114. Aristóteles. *Poética*, 6.1449b24:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, leva a efeito a purificação de tais emoções.

#### 115. Aristóteles. *Política*, 7. 1342a4 ss.:

ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ’ ἐνθουσιασμός; καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ’ ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως: ταῦτό δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινὰ κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Pois a paixão que fortemente se apodera de algumas almas [já] em todas existe, [só] diferindo pela intensidade; por exemplo, a piedade e o terror, ou ainda, o entusiasmo. Com efeito, alguns [indivíduos] são particularmente predispostos a este movimento [da alma]; mas, [por efeito] dos cânticos sagrados, quando se servem daqueles que são aptos a produzir na alma a exaltação religiosa (*hótan chrésontai toís exorgiázousi tèn psych’èn mélesi*), vemo-los pacificados, como se tivessem sido sanados e purificados. Ao mesmo tratamento (*toûto... páschein*) se devem submeter as pessoas em que se manifestam a piedade

e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste [temperamento]; assim se produzirá em todos uma espécie de purificação (*tina katharsin*) e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo, as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente.

**116. Proclus. Comentário à República, de Platão, 1.42.2 (v. supra, n.º 96).**

**117. Iâmblico. Dos Mistérios {Περὶ μυστηρίων}, 1.11 (v. supra, n.º 97).**

**118. Santo Agostinho. Confissões, 3.2:**

Os espetáculos teatrais me arrebatavam, repletos de imagens das minhas misérias e alimento para o meu fogo íntimo. Mas por que o homem quer se enternecer quando assiste cenas dolorosas e trágicas, as quais ele mesmo não gostaria de padecer? No entanto, como espectador, deseja experienciar esse sofrimento, o qual, ao fim, é sofrimento que lhe traz prazer. O que é isso senão miserável loucura? De fato, quanto mais um homem é afetado por essas cenas, menos livre ele se mostra dessas emoções. Quando o sofrimento é próprio, isso é desgraça, enquanto que o compadecer-se pelos outros, isso é compaixão. Mas que tipo de compaixão é esta que vem da ficção e das emoções cênicas? O ouvinte não se dispõe dar alívio a outro, mas a se entristecer, e, quanto mais se entristece, mais satisfaz o dramaturgo. E se as desgraças acontecidas com as personagens, antigas ou fabricadas, são performadas de modo a não provocarem sentimentos de dor no espectador, ele se retira enfasiado e a reclamar. Mas se seus sentimentos forem provocados, ele fica atento a tudo e chora de satisfação.

Amamos, pois, lágrimas e sofrimentos. Mas todo homem deseja prazer. Mesmo que ninguém queira ser miserável, dá-nos satisfação ter pena dos outros, isso porque as dores gostamos, pois não há dores sem compaixão? A amizade também vem daí. Mas para onde vai? Para onde flui? Por que então desemboca naquela torrente de piche, naquelas fervilhantes ondas das paixões, nas quais por sua vontade se transforma e se afasta, corrompida, da serenidade celestial? Então a compaixão deve ser rejeitada? De jeito nenhum. Antes, devemos amar as tristezas algumas vezes.<sup>26</sup>

Rapiebant me spectacula theatraica plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. Quid est quod ibi homo vult dolere luctuosa et trágica, quae tamen pati ex eis dolorem spectator, et dolor ipse est voluptas eius. Quid est nisi miserabilis insania? Nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam,

<sup>26</sup> NE. Tradução nossa.

cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor sed tantum ad dolendum invitatur, et auctori earum imaginum apertius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidians et reprehendes; si autem doleat, manet intentus et gaudens. Lacrimae ergo amantur et dolores. Certe omnis homo gaudere vult. An cum miserum esse neminem libeat, libet tamen esse misericordem, quod cuius non sine dolore est, hac una causa amantur dolores? Et hoc de illa vena amicitiae est. Sed quo vadit? Quo fluit? Ut quid decurrit in torrentem picis bullientis, aestus inmanes tætrarum libidinum, in quos ipsa mutatur et vortitur per nutum proprium de caelesti serenitate detorta atque deiecta? Repudietur ergo misericordia? Nequaquam: ergo amantur dolores aliquando...

# Bibliografia

Esta lista bibliográfica estava ausente nos cadernos de *A Tragédia Grega*. Ela foi construída a partir das referências parciais indicadas por Eudoro, complementadas pelo recurso à segunda edição de sua tradução da *Poética* (Sousa, 1966). Além disso, por meio de mecanismos de busca *online* e da consulta ao material bibliográfico restante do CEC na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, os dados foram completados. Ainda, frente ao esclarecimento de questões na ‘Apresentação’ e durante o resto do texto dessa obra, outras publicações foram inseridas.

ABRANTES, Miguel. Temas do Ciclo Troiano: Contributo para o estudo da tradição mitológica grega. Dissertação, Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Pluzon/LUZON\\_MARTIN\\_Pablo\\_Tesis.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Pluzon/LUZON_MARTIN_Pablo_Tesis.pdf) . Acesso em: 23 ago. 2019.

ALBEGGIANI, Ferdinando. *Aristotele. La Poetica*. Introduzione, traduzione e commento. Florença: “La Nuova Italia”, 1934.

ALEXIOU, Margareth. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Nova York: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

ALLEN, Thomas & MONRO, David. *Homeri Opera*. V. 5. Oxford: Clarendon Press, 1912.

ANDÚJAR, Rosa. *The Chorus In Dialogue: Reading Lyric Exchanges*. In: *Greek Tragedy* (Tese). Princeton University, 2011.

BARBOSA, Tereza Virgínia. *Ícneutas, Os Sátiros rastreadores, de Sófocles*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BERNAYS, Jakob. *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlin: Hertz, 1880.

BUTCHER, Samuel. *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*. 4. ed. Nova York, Dover, 1951.<sup>1</sup>

BYWATER, Ingram. *Aristotle on the Art of Poetry*, a revised text with critical Introduction, Translation and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1909.

CANTARELLA, Raffaele. *Primordi della Tragedia*. Salerno: Spadafora, 1936.

---

<sup>1</sup> NE. A primeira edição é de 1894.

CARMINATI, Celso João. Cursos, disciplinas e primeiros professores da Faculdade Catarinense de Filosofia. In: *Anais VI Congresso Brasileiro de História da Educação*. Vitória: UFES, 2011. v. 1, p. 1-14.

CESSI, Camilo. *Le origini della letteratura greca: appunti*. Milão: Vita e pensiero, 1924.

CHROUST, Anton-Hermann. A Brief Account of The Traditional Vitae Aristotelis. *Revue des Études Grecques* 77, p. 50-69, 1964.

COOK, Arthur. *Zeus. A Study in Ancient Religion*. V. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1914.

CROISSANT, Jeanne. *Aristote et les Mystères*. Paris: Droz, 1932.

CURTIUS, Ernst. *Literatura Europea e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1994.

DAVID, Amirthanayagam. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. New York: Oxford University Press, 2006.

DAVIES, Malcolm. *The Greek Epic Cycle*. Bristol: Bristol Classical Press, 2001.

DAVIES, Tracy (org.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DEL GRANDE, Carlo. *Intorno alle Origini della Tragedia et altri saggi*. Nápolis: R. Ricciardi editore, 1936.

DEL GRANDE, Carlo. *Tragōidia: essenza e genesi della tragédia*. Nápolis: R. Ricciardi editore, 1952.

DEL RINCÓN SÁNCHEZ, Francisco Miguel. *Trágicos menores del siglo V a.C. (de Tespis a Neofrón)*: Estudio filológico y literario. Tese. Madrid, UNED, 2002.

DIEL, E. “Kommōi”. *RE*, v. 1, p. 1195-1207, 1921.

DIETERICH, Albrecht. Die Entstehung der Tragödie. *Archiv für Religionswissenschaft*, 11, p. 163-196, 1908.

DIRLMEIER, Kilian. Katharsis Pathematon. *Hermes*, 74, p. 81-92, 1940.

DODDS, Eric. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951.

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca: Being the Remains of All the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus Excepting Pindar*. V. 3. Nova Yor: W. Heinemann 1927.

EDMONDS, John Maxwell. *The Fragments of “Attic Comedy”*. Leiden: Brill, 1959.

ELSE, Gerald. *Aristotle’s Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

FANTUZZI, Marco; TSAGALIS, Christos. *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

- FARNELL, Lewis Richard. The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy. *Journal of Hellenic Studies*, 29, p. XLVII, 1909.
- FERAL, Josette. *Além dos Limites. Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FERRAZ, Ana. *Caminhar, encontrar e celebrar: o riso e a arte bufa no projeto pedagógico de Carlos Roberto Petrovich*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11880> . Acesso em: 20 08 2019.
- FERREIRA, João. Atividades do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília. *Suplemento de Cultura do Correio Braziliense*, 5 out. 1968.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Londres: Routledge, 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Nova York/Londres: Routledge, 2008.
- FLASHAR, Hellmut. Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. *Hermes* 84, p. 12-48, 1956.
- FRAZER, James. *The Golden Bough*. 15 v. Londres: Macmillan & Co., 1906-1915.
- GARNER, Richard. *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. Nova York: Routledge, 1990.
- GATTI, Icaro. *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2012.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GUDEMAN, Alfred. *Aristoteles Peri Poetikes: mit Einleitung, text and adnot. critica*. Berlin/Leipzig: De Gruyter, 1934.
- GUDEMAN, Alfred. *Aristoteles über die Dichtkunst*. Leipzig: Teubner, 1921.
- GUIMARÃES, José Otávio. Entre-lugar e lugar-nenhum: Eudoro de Sousa, de Portugal à Brasília. *Revista Archaí*, 8, p. 75-79, 2012.
- HAIGH, Arthur. *The Attic theatre: a description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*. Oxford, Clarendo Press, 1921.<sup>2</sup>
- HAIGH, Arthur. *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- HARDY, Joseph. *La Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

<sup>2</sup> NE.A primeira edição é de 1889. Esta edição de 1907 teve a participação de A.W. Pickard-Cambridge.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1985.

HILLER, Eduard (ed.). *Eratosthenis Carminum reliquiae, disposuit et explicavit*. Leipzig: Teubner, 1872.

HOWALD, Ernst. *Die Griechische Tragoedie*. Munique: R. Oldenbourg, 1930.

JACKSON, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JEANMARIE, Henri. *Dionysos, Histoire du Culture de Bacchus*. Paris: Payot.

JESUS, Carlos. *Baquílides. Odes e Fragmentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

KANNICHT, Richard (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, v. 5, Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

KASSEL, Rudolph; AUSTIN, Austin (ed.). *Poetae Comici Graeci (PCG) II*. Berlin/ New York: De Gruyter, 1991

KEIL, Heinrich. *Grammatici latini*. V. I. Leipzig: Teubner, 1855.

KYRIAKOU, Poulheria. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin: De Gruyter, 2006.

KOMMERELL, Max. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der der Tragödie*. Frankfurt: V. Klostermann, 1940.

KORNAROU, Eleni. *KOMMOI in Greek Tragedy*. Tese, King's College of London, 2001.

KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter (org.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

KROLL, Wilhelm (ed.), *Procli Diadochi in Platonis rem publicam commentarii*. V. 2 . Leipzig: Teubner, 1899-1901.

KULLMANN, Wolfgang. *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*. (Hermes Einzelschriften, Heft 14). Wiesbaden: Fr. Steiner Verlag, 1960.

LaMOTHE, Kimerer. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. Londres: Palgrave MacMillan, 2006.

LÓIA, Luís. *Philosophia e Philomythia em Eudoro de Sousa*. Tese. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2018.<sup>3</sup>

LUCAS, Donald. *The Greek Tragic Poets*. Londres: Cohen & West, 1950.

---

<sup>3</sup> A tese foi publicada em forma de livro em 2021 pela Universidade Católica Editora. Disponível em: <https://www.uceditora.ucp.pt/pt/filosofia-/3083-philosophia-e-pholomythia-em-eudoro-de-sousa.html>. Acesso em: 20 mar. 2022.

- MARSHAL, C.W. *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge. Cambridge University Press, 2014.
- MARTÍN, Pablo. *Trágicos Menores Griegos Del Siglo V a. C. De Agatón a Meleto II (39-48 SNELL-KANNICHT)*. *Estudio Filológico y Literario*. Tese. UNED, 2015. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Pluzon>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- McHARDY, Fiona; ROBSON, James; HARVEY, David. *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Do Teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.<sup>4</sup>
- MORIN, Bernadette. *La présence d'Homère dans le théâtre d'Eschyle*. Tese. Université de Limoges, 1996.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. Por Uma Abordagem Não Agonística das Teorias Teatrais: O Caso Meyerhold. *Revista Fênix*, 7.3, 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/275>. Acesso em: 20 01 2022.
- MOTA, Marcus. Teatro Grego: Novas Perspectivas. In: ROCHA, Sandra (org.). *Cinco ensaios sobre a Antiguidade*. São Paulo: Annablume, p. 45-66, 2012.
- MOTA, Marcus. Entre Livros e Eudoro: Relato de algumas experiências. *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, v. 8, p. 5774, 2012a.
- MOTA, Marcus. *Nos Passos de Homero*. Ensaio sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a Partir da Antiguidade. São Paulo: Annablume, 2013.
- MOTA, Marcus. *Ésquilo: Dramaturgia e Repertório*. Uma Discussão Preliminar. *Clássica*, 31.2, p. 75-8, 2018.
- MOTA, Marcus. *Cenologias: Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema*. Lisboa: MIL - Movimento Internacional Lusófono, 2018a.
- MOTA, Marcus. *Metafísica, escrita e música: ensaios sobre os fragmentos de Heráclito*. Lisboa: MIL - Movimento Internacional Lusófono, 2018b.
- MOTA, Marcus. *Audiocenas: interfaces entre Dramaturgia, Cultura Clássica e Sonoridades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.
- MOTA, Marcus. *Ésquilo: O Dramaturgo Guerreiro*. São Paulo: Editora Giostri, 2019a.

---

<sup>4</sup> Original russo de 1913.

MOTA, Marcus. Heráclito em Eudoro de Sousa. In: NATÁRIO, Celeste; LÓIA, Luís; MOTA, Marcus (org.). *Eudoro de Sousa: Estudos de Cultura entre a Universidade de Brasília e a Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, p. 23-44, 2019b.

MURRAY, Gilbert. Resenha de *Stasimon*, de Walther Kranz. *The Classical Review*, 48.2, p. 62, 1934.

MURRAY, Gilbert. Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy. In: HARRISON, Jane. *Themis. A Study of Social Origins of Greek Religion*, p. 241-263, 1912.

NAUCK, A.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 2. ed., Leipzig: Teubner, 1926.

COLLI, Giorgio; MONTINARI, Massimo (org.) *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra I-IV*. Berlin: De Gruyter, 1999. Disponível em <http://www.nietzschesource.org/#eK-GWB/Za-I> . Acesso em: em: 5 set. 2019.

NEVES, João Alves. *As relações literárias de Portugal com o Brasil*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

NILSSON, Martin Persson. Der Ursprung der Tragödie. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, n. 27, p. 609-642; 673-696, 1911.

ORSINI, Gian. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics: The Philosophical Foundations of Literary Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975.

PAAVOLAINEN, Teemu. *Theatricality and Performativity*. Londres: Palmgrave Macmillan, 2018

PAPANOUTSOS, E. P. *La Catharsis des Passions d'après Aristote*. Paris/Atenas: Institut Français, 1953.

PARTHEY, Gustave (ed.). *De mysteriis*. Berlin: F. Nicolai, 1857.

PERETTI, Aurelio. *Epirrema e Tragedia. Studio Sul Damma Attico Arcaico*. Florença: Le Monnier, 1939.

PERROTTA, Gennaro. Tragedia Origine. In: *Enciclopedia Italiana*, XXXIV. Roma: Istituto Giovanni Treccani, p. 146-147, 1937.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1929.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1953.<sup>5</sup>

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. *The Theatre of Dionysos in Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1945.

---

<sup>5</sup> NE. A obra foi revisada, com a inclusão de um suplemento, por John Gould and D. M. Lewis em 1986.

- POHLENZ, Max. *Die Griechische Tragödie*, I-II: Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.
- PORZIG, Walter. *Die Attische Tragödie des Aischylos*. Leipzig: Wiegandt, 1926.
- RADT, Stefan (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Volume 3 Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- RADT, Stefan; KANNICHT, Richard (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Volume 4 Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.<sup>6</sup>
- RAMALHO, Américo da Costa. Recensão a Aristóteles - Poética. Tradução directa do grego por Eudoro de Sousa (Lisboa, 1951). *Revista Filosófica*, Coimbra, v. 3, p. 295-300, 1951.
- RAPPENGLÜCK, Barbara. Cosmic Dance. Correlations Between Dance and Cosmos-Related Ideas Across Ancient Cultures. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14.3, p. 307-317, 2014.
- REINER, Eugen. *Die rituelle Totenklageder Griechen*. Stuttgart: Kohlhammer, 1938.
- RIDGEWAY, William. *The Origin of Tragedy*, with Special Reference to the Greek Tragedians. Cambridge: Cambridge University Press 1910.
- ROSE, Valentinus. *Aristotelis qui ferebantur librorum*. Leipzig: Teubner, 1886.
- ROSTAGNI, Augusto. *Aristotele, la Poetica, con introduzione, commento e appendice critica*, Turin: Chiantore, 1921.<sup>7</sup>
- ROSTAGNI, Augusto. Il dialogo aristotelico Περὶ ποιητῶν. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, n. 54, p. 433-470, 1926.
- ROSTAGNI, Augusto. Aristotele e l'Aristotelismo nella storia dell'estetica antica. *SIFC* n. 2, p. 1-147, 1922.
- SCHADEWALDT, Wolfgang Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. *Hermes*, v. 83, n. 2, p. 129-171, 1955.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. Londres/Nova York, 2013.
- SCHIMID, Wilhelm; STÄHLIN, Otto; VON CHRIST, Wilhelm. *Geschichte der griechischen Literatur*. Munique: Beck, 1934.
- SDUK. *The Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. V. 2. Londres: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1843.
- SERRA, Ordep. A Bela Dádiva. *Humanidades*, v. 50, p. 46-56, 2003.
- SERRA, Ordep. Resenha de SOUZA, Eudoro (2013). *Catábases: Estudos sobre as Viagens aos Infernos na Antiguidade*. *Revista Archai*, v. 14, p. 155-158, 2014.

<sup>6</sup> NE. Primeira edição em 1977.

<sup>7</sup> NE. Segunda edição em 1945.

SERRA, Ordep. Recordação de Eudoro de Sousa. *Revista Archai*, v. 8, p. 129-136, 2012.

SEVERYNS, Albert: *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*. Le Codex 239 de Photius. Tome 2. Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1938.

SIDERAS, Alexander. *Aeschylus Homericus*: Untersuchungen zu den Homerismen der Aischyleischen Sprache. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.

SGARBI, Marco. *Francesco Robortello (1516-1567): Architectural Genius of the Humanities*. Londres: Routledge, 2019.

SCHLAPBACH, Karin. *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*. Nova York: Oxford University Press, 2018.

SILK, Michael & STERN, Joseph. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

SILVA, Alex. Cultura luso-brasileira em perspectiva: Portugal, Brasil e o projeto cultural da revista Atlântico (1941-1945). Dissertação (Mestrado em História Social. Acesso em: 23 ago. 2019.

SILVA, Rafael. Fragmentos de (auto)imagem: notas sobre o Fundo Yvonne Jean no Arquivo Público no Distrito Federal (1911-1981). *Revista Maracanan*, v. 20, p. 171-184, 2019.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares. *Arqueologias do Drama: uma arqueologia dramática*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AXPGBH>. Acesso em: 20 set. 2019.

SNELL, Bruno; KANNICHT, Richard. *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 1 Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

SNELL, Bruno; KANNICHT, Richard. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 2 Fragmenta Adespota / Testimonia*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007<sup>8</sup>.

SOUSA, Eudoro. A Arte Poética de Aristóteles e o Problema da Origem da Tragédia. *Atlântico. Revista Luso-Brasileira*, 3.2, p.10-26, 1949.

SOUSA, Eudoro. *Poética. Aristóteles*. Tradução, introdução, e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa: Editora Guimarães, 1951.

SOUSA, Eudoro. Fontes da história da filosofia antiga: de Tales a Crítas: filosofia da natureza, os jônios, Xenófanos, *Revista Brasileira de Filosofia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 96-123, 1954.

SOUSA, Eudoro. Arte e Escatologia. In: REALE, Miguel (org.). *Anais do III Congresso Nacional de Filosofia*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, p. 555-568, 1959.

---

<sup>8</sup> NE. Primeira edição em 1981.

- SOUSA, Eudoro. *Poética. Aristóteles. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- SOUSA, Eudoro. *Dioniso em Creta e outros Ensaio*s: Estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.
- SOUSA, Eudoro (intr., trad. e coment.). *As Bacantes, de Eurípid*es. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- EUDORO, Sousa. *Horizonte e Complementaridade*: Ensaio sobre a relação entre mito e metafísica, nos primeiros filósofos gregos. Brasília/São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Livraria Duas Cidades, 1975.
- SOUSA, Eudoro. *Uma Leitura da Antígona*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- SOUSA, Eudoro. *Mitologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- SOUSA, Eudoro. *História e Mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- SOUSA, Eudoro. *Aristóteles: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- SOUSA, Eudoro. *Origem da Poesia e da Mitologia e outros Ensaio*s Dispersos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- SOUSA, Eudoro. *Horizonte e complementaridade*: sempre o mesmo acerca do mesmo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- SOUSA, Eudoro. *Dioniso em Creta e outros Ensaio*s. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- SOUSA, Eudoro. *Catábases*: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. São Paulo: Annablume /Editora da Universidade de Brasília, 2013<sup>9</sup>.
- SOUSA, Eudoro. *Filosofia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013a.<sup>10</sup>
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- TARÁN, Leonardo; GUTAS, Dimitri. *Aristotle: Poetics*. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries. Leiden/Boston: Brill, 2012.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.
- THOMSON, George. *Aeschylus and Athens*. Londres: Lawrence & Wishart, 1941.

<sup>9</sup> NE. Edição organizada por Marcus Mota e Gabriele Cornelli, com apresentação e notas de Marcus Mota.

<sup>10</sup> NE. Nova edição organizada por Marcus Mota e Gabriele Cornelli, com notas e comentários de Marcus Mota. A primeira edição é de 1978.

UNB. *Plano Diretor da Universidade de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1962.

UNTERSTEINER, Mario. *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*. Florença: La Nuova Italia, 1949.

UNTERSTEINER, Mario. *Le origini della Tragedia*. Milão: Frat.Boca,1942.

VALENÇA, Suetônio. Presença de Eudoro de Sousa. *Humanidades*, v. 50, p. 38-42, 2003.

VALGIMIGLI, M. *Poetica. Aristoteles*. Bari: G. Laterza, 1916.

VERDENIUS, Wilhem Jacob. *Mimesis Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to US*. Leiden: Brill, 1949.

WEIL, Henri. *Études sur le Drame Antique*. Paris: Librairie Hachete,1897.

WELCKER, Friedrich. *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus, Vol 3*. Bonn: Eduard Weber, 1841.

WHITE, John Williams. *The Scolia on the Aves of Aristophanes*. Boston/Londres: Ginn and Company Publishers, 1914.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich. *Sappho und Simonides : Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin: Weidemannsche Buchhandlung, 1913.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich. *Einleitung in die Griechische Tragödie* Berlin : Weidmann,1921.<sup>11</sup>

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich. *Die Griechische Tragödie und Ihre Drei Dichter Berlin* : Weidmann, 1923.

WRIGHT, Mathew. *The Lost Plays of Greek Tragedy (Volume 1): Neglected Authors*. Londres: Bloomsbury, 2016.

ZIEGLER, Konrat. Tragödie. In: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft{RE}*, ser. 2, v. VI, A2, colunas 1899 a 2075,1937.<sup>12</sup>

ZIPP, Friederich. *Vom Urklang zur Weltharmonie : Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Kassel : Merseburger, 1985.

## Webgrafia

1- Project Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

2- Portal Grécia Antiga: <http://greciantiga.org/>

---

<sup>11</sup> NE. Primeira edição é de 1907.

<sup>12</sup> NE. Eudoro cita Ziegler pelas colunas que ele escreveu no RE (*Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*). O artigo sobre tragédia está no volume VI A2 (Band VIA, Halbband 12, Timon–Tribus), em 1937.

- 3- Revista Dramaturgias: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>
- 4- AtoM UnB: <https://www.atom.unb.br/>
- 5- Biblioteca Central UnB: <https://www.bce.unb.br/>
- 6- Jstor: <https://www.jstor.org/>
- 7- Thesaurus Linguae Graecae: <http://stephanus.tlg.uci.edu/>
- 8- Archive: <https://archive.org/>
- 9- Gallica: <https://gallica.bnf.fr/>
- 10- Biblioteca Nacional de Lisboa: [www.bnportugal.gov.pt](http://www.bnportugal.gov.pt)
- 11- Biblioteca Universidade Católica de Lisboa: <http://www2.ucp.pt/>
- 12- Biblioteca Faculdade de Letras Universidade de Lisboa: <https://www.letras.ulisboa.pt/pt/biblioteca>
- 13- Academia. <https://www.academia.edu/>
- 14- Persée. <https://www.persee.fr/>
- 15- Repositório Institucional UnB: <http://repositorio.unb.br/>
- 16- Monoskop: <https://monoskop.org/Monoskop>
- 17- Worldcat: <https://www.worldcat.org/>
- 18- Google Scholar: <https://scholar.google.com/>
- 19- Google Books: <https://books.google.com/>
- 20- Biblioteca Nacional Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/>
- 21- Bryn Mawr Classical Review (BMCR): <http://bmcr.brynmawr.edu/index.html>
- 22- Suda Online: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>
- 23- Página Phillipe Remacle: <http://remacle.org/>
- 23- The Latin Library: <http://www.thelatinlibrary.com/>
- 24- Nietzsche Source: <http://www.nietzschesource.org/>
- 25- The Dance of Muses: <http://danceofthemuses.info/>



# Apêndice I

## *Distribuição dos Argumentos Trágicos pelos Ciclos Mitológicos Tradicionais<sup>1</sup>*

### *I. CICLO ÉPICO<sup>2</sup>*

#### *A. Ciclo Troiano (170)*

##### **1. Cípria ou Cantos Cíprios (41)**

TÉLEFO: Ésquilo, Eurípides, Agatão, Cleofão, Iofonte, Mósquio;

MÍSIOS: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Agatão, Nicômaco;

PALAMEDES: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Astidamas II;<sup>3</sup>

IFIGÊNIA: Ésquilo, Sófocles, Eurípides (2), Poliido;

ALEXANDRE: Sófocles, Eurípides, Nicômaco;

RESGATE/RECLAMAÇÃO DE HELENA: Sófocles, Timesiteu;

CICNO: Sófocles, Eurípides.

<sup>1</sup> Este apêndice foi elaborado a partir de material em Haigh (1896, p. 473-478). Eudoro altera a linearidade cronológica do apêndice II da obra de Arthur Haigh para um agrupamento temático e geográfico. Em nota à segunda edição da *Poética*, Eudoro informa que se valeu das informações de Nauck (1926) e de Welcker (1841). No original de Eudoro, os textos das obras estavam em caixa alta e em grego, e os nomes dos autores em inglês. Aqui temos referências, em sua maioria, a obras de dramaturgos dos quais não temos mais que nomes: na transmissão textual da dramaturgia ateniense, foram filtrados em diferentes momentos e por diferentes razões os textos, restando-nos apenas 6 obras de Ésquilo, 7 obras de Sófocles e 17 de Eurípides. Para subsidiar o leitor interessado neste tópico fundamental da recepção da tragédia antiga, os nomes das obras foram traduzidos e os nomes dos autores atualizados para o português. Sobre o repertório de Ésquilo, v. Mota (2018). Sobre o tema, v. Del Rincón Sánchez (2002); Mchardy, Robson & Harvey (2005); Martin (2015); Wright (2016).

<sup>2</sup> V. Davies (2001); Fantuzzi & Tsagalis (2015); Abrantes (2016.) Neste esquema proposto por Eudoro, temos o seguinte: numeração romana marca divisões maiores dos ciclos (Épico, Dioniso, Argonautas, Argos, Hércules etc.). Depois, cada uma dessas divisões se subdivide em ciclos, marcada por maiúsculas (A- Ciclo Épico; B- Ciclo Tebano; etc.). Dentro dessa subdivisão em ciclos, indicam-se subconjuntos de narrativas ou argumentos por números (1- Cípria; 2- Ilíada; etc.). Dentro desses subconjuntos, temos os núcleos dos argumentos, em torno de figuras/famílias, indicadas pelos nomes em maiúsculas (TÉLEFO, MÍSIOS etc.). Eudoro ainda indica, por meio de números entre parênteses, a quantidade de obras de cada conjunto e de cada autor, quando o autor compôs mais de uma obra sobre a figura informada.

<sup>3</sup> NE. Temos Astidamas I, o velho (pai), e Astidamas II, o jovem (filho). Conf. *Suda*, A 4264, A4265.

(mais 11 dramas, cada um de um só autor)

## **2. *Ilíada* (18)**

AQUILES: Aristarco, Astidamas, Carcino, Cleofonte, Diógenes, Evareto, Iofonte;

RESGATE DE HEITOR: Ésquilo, Dionísio, Timesiteu;

RESO: Eurípides.

(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

## **3. *Etiópida* (10)**

MÊMNON: Ésquilo, Sófocles, Timesiteu.

(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

## **4. *Pequena Ilíada* (24)**

ÁJAX: Sófocles. Astidamas II, Carcino, Teodectes;

FILOCTETES: Sófocles (2) Ésquilo, Eurípides, Antifonte, Aqueu, Fílocles, Teodectes;

FÊNIX: Sófocles, Eurípides, Astidamas II, Íon (2);

NEOPTÓLEMO: Mimnermo, Nicômaco.

(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

## **5. *Saque de Ílion* (18)**

HELENA: Sófocles, Diógenes, Teodectes;

POLIXENA: Sófocles, Eurípides II, Nicômaco;

PRÍAMO: Sófocles, Fílocles;

TROIANAS: Eurípides;

HÉCUBA: Eurípides.

(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

## **6. *Retornos/Nostoi* (41).**

AGAMÊNON: Ésquilo;

COÉFORAS: Ésquilo;

EUMÊNIDES: Ésquilo;

ANDRÔMACA: Sófocles, Eurípides, Antífote;  
 HELENA: Eurípides;  
 ELECTRA: Sófocles, Eurípides;  
 ORESTES: Eurípides, Carcino, Eurípides II, Teodectes, Timesiteu;  
 IFIGÊNIA EM TÁURIS: Eurípides;  
 ALETES: Sófocles, Lícofron;  
 ERÍGONE: Sófocles, Cleofonte, Fílocles, Frínico;  
 TEUCRO: Sófocles, Euaretus, Ion, Nicômaco;  
 NÁUPLIO: Astidamas, Lícofron, Fílocles, Sófocles;  
 PELEU: Sófocles, Eurípides;  
 TÍNDARO: Sófocles, Nicômaco.  
 (mais 8 dramas, cada um de um só autor)

### **7. Odisseia (11)**

CÍCLOPE (drama satírico): Eurípides, Aristias;  
 PENÉLOPE: Ésquilo, Fílocles.  
 (mais 5 dramas, cada um de um só autor)

### **8. Telegonía (7)**

ULISSES FERIDO: Sófocles, Apolodoro.  
 (mais 5 dramas, cada um de um só autor)

## **B. Ciclo Tebano (60)**

### **1. Tebaida (18)**

FENÍCIAS: Eurípides;  
 SUPLICANTES: Eurípides;  
 ANTÍGONA: Sófocles, Eurípides, Astidamas;  
 SETE CONTRA TEBAS: Ésquilo;  
 AMFIARAU: Carcino II, Cleofonte, Sófocles (drama satírico)  
 HOMENS DE ARGOS: Ésquilo, Íon;

PARTENOPEU: Astidamas, Espintaro? Dionísio?;

HIPSÍPILE: Ésquilo, Eurípides.

(mais 4 dramas, cada um de um só autor)

## 2. ÉDIPO

ÉDIPO: Sófocles (2), Ésquilo, Eurípides, Aqueu, Carcino II, Diógenes, Nicômaco, Fílocles, Teodectes, Lícofron (2) Xenodes;

EDIPODIA: Meleto;

LAIO: Ésquilo, Lícofron;

CRÍSIPO: Eurípides, Diógenes, Lícofron;

ESFINGE (drama satírico): Ésquilo

## 3. Epígonos (22)

ALCMÉON: Sófocles, Eurípides (2) Aqueu, Agatão, Astidamas, Evareto, Nicômaco, Xenocles;

EPÍGONOS: Ésquilo, Sófocles, Astidamas II;

ENEU: Sófocles ?, Eurípides, Querémon, Fílocles;

ALFESÍBOIA: Aqueu, Querémon

(mais 4 dramas, cada um de um só autor)

## C. Outras Epopeias (12)

### 1. Danaida (6)

EGÍPCIOS: Ésquilo, Frínico;

DANAIDES: Ésquilo, Frínico, Timesiteu;

SUPLICANTES: Ésquilo

### 2. Saque de Ecália (2)

TRAQUÍNIAS: Sófocles

EURITÍADAS: Íon.

### 3. Titanomaquia (4)

PROMETEU ACORRENTADO: Ésquilo

(mais 3 dramas do mesmo autor)

**II. OS MITOS DE DIONISO (19? 20?)**

BACANTES: Ésquilo (?) Eurípides, Cleofonte, Iofonte;

(LICURGIA- TETRALOGIA: Ésquilo, Polifrasmo;

PENTEU: Ésquilo, Téspis, Iofonte, Lícofron;

SÊMELE: Ésquilo, Carcino, Diógenes

SÊMELE ATRAVESSADA PELOS RAIOS DE ZEUS: Espintaro.

LICURGO (Drama Satírico) Ésquilo

EDÔNIOS - Ésquilo

BASSARIDES - Ésquilo

OS JOVENS - Ésquilo

**III. ARGONAUTAS (43)**

MEDEIA: Eurípides? (cf. Nauck, p. 838), Bioto, Carcino II, Dicaígenes, Diógenes?, Eurípides II;

ATAMANTE: Ésquilo? (cf. Nauck p. 837), Astidamas, Sófocles, Xenocles (drama satírico);

INO: Sófocles?, Eurípides;

TIRO: Sófocles (2), Astidamas II, Carcino;

HIPSÍPILE: Ésquilo, Eurípides;

FINEU: Sófocles (2), Ésquilo;

FRIXO: Sófocles (3), Eurípides Aqueu, Fílocles.

(mais 13 dramas, cada um de um só autor)

**IV. MITOS DE ARGOS (37)**

ÉROPE: Agatão, Carcino II;

ANDRÔMEDA: Sófocles, Eurípides, Lícofron, Frínico;

DÂNAE Sófocles, Eurípides;

TIESTES: Sófocles (2), Eurípides, Agatão, Apolodoro, Carcino, Querémon, Cleofonte, Diógenes?

AS CRETENSES: Ésquilo, Eurípides;

CRÍSIPO: Eurípides, Diógenes?, Lícofron.

(mais 13 dramas, cada um de um só autor)

### **V. MITOS DE HÉRACLES (28)**

ALCMENA: Ésquilo, Eurípides, Astidamas II, Dionysios, Íon;

ANFITRIÃO: Sófocles, Ésquilo de Alexandria;

ANTEU: Aristias, Frínico. (2);

HÉRACLES: Eurípides, Sófocles, Astidamas, Diógenes, Lícofron, Espintaro, Timesiteu;

LICÍMNIO: Eurípides, Xenocles;

ÔMFALE(drama satírico): Aqueu, Íon

(mais 6 dramas, cada um de um só autor)

### **VI. MITOS DA ÁTICA (29)**

FILHOS DE HÉRCULES: Eurípides, Ésquilo;

HIPÓLITO: Eurípides (2), Lícofron;

ÍON: Eurípides;

EGEU: Sófocles, Eurípides;

ÁLOPE: Eurípides, Carcino;

ERÍGONE: Sófocles, Cleofonte, Fílocles, Frínico;

TESEU: Sófocles, Eurípides, Aqueu;

PIRÍTOO: Eurípides? Crítias? Aqueu;

TEREU: Sófocles, Fílocles

(mais 7 dramas, cada um de um só autor)

### **VII. ARGUMENTOS DE VÁRIAS PROVENIÊNCIAS (91)**

ALCESTE: Eurípides;

ADÔNIS: Dionísio, Ptolomeu;

ÉOLO: Eurípides, Lícofron;

ACTÉON: Cleofonte, Iofonte, Frínico;

ATALANTE: Ésquilo, Aristias;

BELEROFONTE: Eurípides, Astidamas;

ÍXION: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Calístrato, Timesiteus;

LICAONTE/LICAÃO: Astidamas, Xenocles;

MELEAGRO: Sófocles, Eurípides, Antifonte, Sosífanos;

NÍOBE: Ésquilo, Sófocles, Mélito;

SÍSIFO : Ésquilo (2), Sófocles, Eurípides, Crítias;

TÂNTALO: Sófocles, Aristarco, Aristias, Frínico;

ORÍTIA: Ésquilo, Sófocles

(mais 54 dramas, cada um de um só autor)

### **VIII. ARGUMENTOS DE PROVENIÊNCIA INCERTA (44)**

DEXÂMENO: Cleofonte, Iofonte;

(mais 42 dramas, cada um de um só autor)

### **IX, ARGUMENTOS EXTRAÍDOS DA HISTÓRIA (9)**

PERSAS: Ésquilo, Frínico;

TEMÍSTOCLES: Mósquio? Filisco

(mais 5 dramas, cada um de um só autor)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> NE. Ao fim deste apêndice, Eudoro fornecia um 'Resumo', que na verdade era a lista de peças em ordem crescente de ocorrências: de Édipo, com 13, até Níobe com 3. Essa lista indicava o índice de argumentos mais utilizados pelos dramaturgos, tarefa que se amplia no estudo dos fragmentos de obras da tragédia grega. Como essa amostra era aproximativa, não a inserimos nesta publicação. Para dados mais atuais, que integram recentes contribuições papirológicas, v. Snell & Kannicht (1986) e Snell & Kannicht (2007), quanto aos chamados "trágicos menores" e textos sem indicação de autor. Para Ésquilo, v. Radt (1985). Para Sófocles, Radt & Kannicht (1999). E, para Eurípides, Kannicht (2004).



# Apêndice II

## *Lista das Partes Lírico-Epirremáticas que Ocorrem no Texto das Tragédias Conhecidas<sup>1</sup>*

### *Abreviaturas*

(K) = *kommós*

(MS) = *mele apo skenês*

(A) = *amoibaia*

(R) = lamentações fúnebres, como tal determinadas, segundo o conteúdo, citadas por Reiner (1938, p. 15).

### **ÉSQUILO**

*Suplicantes*- (A): 344-417; 734-763; 843-865; 866-910.

*Persas*- (K): 256-289; 931-1077. (A): 694-702. (R): 532-597; 918-977.

*Sete Contra Tebas*- (A): 203-218; 686-711; 875-1004; (cf. 78-109).

*Agamênon*- (K): 1072-1113; 1114-1177; 1448-1550. (A): 1407-1430.

*Coéforas*- (K): 306-475; 869-874.

*Eumênides*- (K): 777-891.

*Prometeu*- (MS): 575-608.

---

<sup>1</sup> NE. Este material funciona para a documentação da tese de Kranz, sobre o epirrema, contracenações em que, na mesma cena, temos versos falados de um agente dramático respondendo a versos cantados de outro. V. Apresentação. Eudoro indica como fontes deste Apêndice os seguintes textos: Diehl (1921), e Reiner (1938). Os conceitos presentes na abreviatura dizem respeito a divisões de partes do texto da tragédia em função de seus arranjos performativos e métricos. Assim: 1- *kommós*: lamento ritual pelos mortos, com alta intensidade emocional; 2- *mele apo skenês*: contracenação cantada entre agentes não corais; 3- *amoibaia* — situação específica em que um agente dramático vale-se de versos falados e entra em contracenação com outro em versos cantados, podendo ou não estar em situação de lamento; 4- “lamentações fúnebres...” — Eudoro indica aqui uma matiz do canto fúnebre a partir do clamor (*góos*) realizado por pessoas próximas ao morto, e não por profissionais, o que leva a enfatizar a sua maior intensidade. V. Alexiou (2002); Kornarou (2001); Andújar (2011).

## SÓFOCLES

*Ájax*- (K): 221-262; 348-429; 880-960. (R): vestígios de “góos” nas passagens seguintes: 891, 893, 896, 900-903, 937, 939, 944-945,

980-983.

*Antígona*- (K): 806-882; 1261-1346.

*Édipo Rei* - (K): 1313-1268; (A): 649-706.

*Electra*- (K): 121-250; 823-870. (MS): 1232-1287. (A): 1398-1441. (R): 86-120.

*Traquíncias*- (K): 863-895. (MS): 971-1043.

*Filoctetes*- (K): 1081-1217. (A): 135-218; 827-864.

*Édipo em Colono*- (K): 1670-1750. (A): 117-253; 510-548; 833-843; 876-886; 1447-1449.

## EURÍPIDES

*Alceste*- (K): 872-934. (MS): 243-272; 393-415. (R): 435-475.

*Medéia*- (K): 1251-1292.

*Hipólito*- (K): 565-600; 811-898. (A): 58-72. (R): 811-815; 836-847; 848-855; 1347-1388.

*Andrômaca*- (K): 1173-1225. (MS): 501-544; 825-865. (R): 103-116; 1173-1225.

*Hécuba*- (K): 684-722; 1056-1106. (MS): 154-215. (A): 1024-1055.

*Suplicantes*- (K): 797-836; 990-1033; 1072-1079. (MS): 1123-1164. (R): 802-836; 955-979.

*Héracles* (K): 875-908; 909-921; 1042-1085. (MS): 1178-1213. (A): 815-821.

*Íon*- (K): 752-799. (MS): 1437-1507.

*Troianas*- (K): 153-196; 1216-1250; 1287-1332. (MS): 235-291; 577-607. (R): 98-152; 511-576; 1060-1120.

*Electra*- (K): 1163-1171; 1177-1232. (A): 167-212. (R): 112-166.

*Ifigênia em Tauris*- (K): 123-235; 643-657. (MS): 827-899<sup>2</sup>.

*Helena*- (K): 164-252; 330-385. (MS): 627-697<sup>3</sup>.

*Fenícias*- (K): 291-354; 1340-1351. (MS): 103-192; 1485-1581; 1710-1757. (R): 1019-1066; 1285-1306.

---

<sup>2</sup> NE. Em seu comentário, P. Kyriakou define a cena como *amoibaion*: “*Amoibaion. The emotions of newly recognized or reunited tragic characters often find expression in a song of celebration*” (Kyriakou (2006, p. 276).

<sup>3</sup> NE. Para uma possível descrição da cena, v. Marshal (2014, p. 215): “*Music begins, and Menelaus and Helen embrace each other and sing. It is not completely certain how long the embrace lasts as the reunion duet begins. That they hold each other clasping hands, and sing motionless until line 659 seems a reasonable guess, however*”.

*Orestes*- (K): 140-207; 1246-1310. (R): 960-1012.

*Hipsípila*- (MS): fr. 757.<sup>4</sup>

*Bacantes*- (A): 576-603; 1024-1042; 1168-1199.

*Ifigênia em Áulis*- (A): 1283-1335; 1475-1531. (R): 1276-1335.

*Reso*- (R): 895-904; 906-914.

---

<sup>4</sup> Nauck (1926, p. 596).



## Edições e Traduções da Poética após 1960<sup>1</sup>

Este anexo não constava nos cadernos originais de *A Tragédia Grega de 1962*. Mas resolvemos incluí-lo para situar o leitor quanto às novas traduções/comentários da *Poética*, após a publicação da tradução-estudo de Eudoro de Sousa (1966).

### a- Em língua portuguesa<sup>2</sup>

BARRIVIERA, Alessandro. *Poética de Aristóteles*: tradução e notas. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/268984>. Acesso em: 3 set. 2019.

GAZONI, Fernando. *A Poética de Aristóteles: Tradução e comentários*. Dissertação, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/pt-br.php>. Acesso em: 3 set. 2019.

PINHEIRO, Paulo (tradução, introdução e notas). *Aristóteles. Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

VALENTE, Ana Maria (tradução e notas). *Poética. Aristóteles*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

### b- outras línguas (em ordem de aparição)

KASSEL, Rudolf. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford University Press, 1965.

LUCAS, Donald. *Poetics. Aristotle*. Oxford University Press, 1968.

YEBRA, Valentín García. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.

DUPONT-ROC, Rosalyne; LALLOT, Jean. *Aristote, La poétique*. Paris: Seuil, 1980.

<sup>1</sup> Para uma bibliografia até 1996, v. Omert Schrier. (ed.), *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus: A Bibliography from About 900 Till 1996*. Leiden: Brill, 1998. Para um índice analítico, v. André Wartelle. *Lexique de la "Poétique" d'Aristote*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1985.

<sup>2</sup> A popular tradução de Jaime Bruna para a Cultrix inclui em um volume, além da obra de Aristóteles, a *Arte Poética* de Horácio e o *Tratado do Sublime* de Longino. V. <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-poesia/aristoteles-%20horacio%20e%20longino.pdf/view>. Acesso em: 20 jan. 2022.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics: with a new introduction*. Londres: Duckworth, 1986.

LANZA, Diego (intr., trad., notas). *Aristotele. Poetica*. Milão: BUR, 1987.

JANKO, Richard. *Aristotle, Poetics I, with The Tractatus Coislinianus, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*. Indianapolis: Hackett, 1987.

HEATH, Malcolm. *Aristotle: Poetics*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1996.

WHALLEY, George. *Aristotle's Poetics*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.

PADUANO, Guido. *Aristotele, Poetica*. Bari: Laterza, 1998.

LAIZÉ, Hubert. *Aristote: Poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

SCHMITT, Arbogast, *Aristoteles: Poetik*. Berlin: Akademie, 2008.

LAMBIN, Gérard (intr., trad., notas). *La poétique*. Paris: L'Harmattan, 2008.

TARÁN, Leonardo; GUTAS, Dimitri. *Aristotle: Poetics*. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries. Leiden/Boston: Brill, 2012.

KENNY, Anthony. *Aristotle Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

### c- Estudos correlatos<sup>3</sup>

BELFIORE, Elisabeth. *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CSAPO, Eric; MILLER, Margareth. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CSAPO, Eric. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Londres: Wiley-Blackwell Publishing, 2010.

CSAPO, Eric; SLATER, William. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier 2007.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> O amplo escopo das aplicações do termo 'poética' capta diversidade de sua recepção e impacto, algo a ser tratado em outra ocasião. Mas não podemos deixar de indicar sua presença na série de livros de Bachelard sobre a imaginação material e dinâmica (*Poética do Espaço*, 1957; *Poética do Devaneio*, 1960); as palestras-estudos de Igor Stravinsky (*Poétique musicale*, 1934); isso sem falar da complexa recepção da *Poética* por Brecht, especialmente em *Kleines Organon für das Theater*, 1948 (*Pequeno Órganon para o Teatro*), que passou a ter uma releitura muito influente a partir de Augusto Boal, com o texto "'O sistema trágico coercitivo de Aristóteles', incluído em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, 1975.

<sup>4</sup> Recentemente publicada uma tradução brasileira da obra: *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, num esforço coletivo de Joseane Prezotrto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha e Sergio Maciel, vinculados à Universidade Federal do Paraná.

- ELSE, Gerald. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- ELSE, Gerald. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill/Londres: University of North Carolina Press, 1986.
- FLASHAR, Hellmut. *Aristoteles : Lehrer des Abendlandes*. Munique: Beck, 2013.
- HÖFFE, Otfried (org.). *Aristoteles: Poetik*. Berlin: Akademie Verlag, 2009.
- LATACZ, Joachim. *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1993.
- LANZA, Diego (org.). *La poetica di Aristotele e la sua storia*. Pisa: Ed. ETS, 2003.
- LEONHARDT, Jurgen. *Phalloslied und Dithyrambos*. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas. Heidelberg: Carl Winter, 1991.
- LUSERKE, Mathias; DIRLEMEIR, Franz; FLASHAR, Hellmut (org.) *Die aristotelische Katharsis : Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*. Hildesheim ; Zuriqne / New York: G. Olms, 1991.
- OLSON, Douglas; MILLIS, Benjamin (org.). *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens: IG II2 2318-2325 and Related Texts*. Leiden: Brill, 2012
- ROISMAN, Hanna (org.). *Encyclopedia of Greek Tragedy*. Londres: Wiley-Blackwell Publishing, 2013.
- RORTY, Amélie (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- ROZIK, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City: University of Iowa Press, 2002.
- SCULLION, Scott. Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. *The Classical Quarterly*, 52. 1, p. 102-137, 2002.
- SIFAKIS, Gregory. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Herakleion: Crete University Press, 2001.
- STEWART, Edmund. *Greek Tragedy on the Move : The Birth of a Panhellenic Art Form c. 500-300 BC*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- VÖHLER, Martin; SEIDENSTICKER, Bernd (org.) *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*. Berlin/New York: De Gruyter, 2007.
- WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WILSON, Peter. *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- WINKLER, John; ZEITLIN, Froma (org.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.



## *Eudoro e o Teatro*

Há diversas referências na obra de Eudoro de Sousa a conceitos e experiências das Artes Cênicas. Como vimos, entre 1949 e 1966, do artigo sobre o contexto histórico-morfológico da tragédia até as edições da *Poética*, Eudoro manteve por quase vinte anos parte de sua atenção voltada a referências que são fundamentais em teoria e história do teatro, período este que se fecha com a publicação da tradução de *As Bacantes* (Sousa, 1974) e o curso sobre *Antígona* (Sousa, 1978).<sup>1</sup>

Entre esse longo período encontram-se duas outras etapas ou manifestações do interesse de Eudoro em eventos performativamente orientados.

A primeira se confunde com o início de sua carreira, principalmente em seus estudos sobre mito e ritual, aproximando Estudos Clássicos, Antropologia e História das Religiões, em textos como “Origem da poesia e da mitologia no drama ritual” (1946), “Mitologia y ritual” (1949), “El papel de los mitos matriarcales en la religión griega” (1949), “Orfeu e os comentadores de Platão” (1950), com muitos desses textos reelaborados e inseridos em *Dioniso em Creta e Outros Ensaio*s (Sousa, 1973).

Nesse primeiro momento, a palavra-chave é ‘drama’, que busca aproximar um pressuposto e naturalizado conhecimento de como um evento cênico se efetiva a eventos de outro contexto, mas aproximados a algo que tenha agentes, roteiro, audiência e ações específicas. Essa tradução-comparação-interpretação que se vale de referentes da tradição teatral para esclarecer aparece bem evidente na análise de *Eumênides*, de Ésquilo, não mais como uma peça do repertório ateniense, e sim um documento da pervivência de uma longa história de imagens e experiências:

No drama, que, por assim dizer seria a vivente matriz da consciência religiosa, as imagens aderem intimamente aos atos, e de tal modo que ato e imagem podem e devem ser considerados como dois pólos — o anímico e o corpóreo — da mesma entidade dramática: o mito é corpo do rito, o rito é alma do mito, e a síntese é drama ritual, em que os deuses se apresentam aos homens e os homens conhecem a presença dos deuses (Sousa, 1973, p. 97).

<sup>1</sup> Eudoro ministrou 40 aulas do curso de extensão “A atualidade e a inatualidade da *Antígona*, de Sófocles” no segundo semestre de 1977. V. *Correio Braziliense*, 8-10-1977.

O recurso a eventos performativos orientados aparece em Eudoro como uma estratégia para romper com as armadilhas da alegorese dos mitos, ou suas explicações redutivas que correlacionam as figuras das narrativas a instituições sociais ou fenômenos naturais. É dentro de uma abertura a novas possibilidades interpretativas que ‘drama’ torna-se mais que uma analogia: é um procedimento que aproxima o contexto ritual dos mitos de uma experiência que não se traduz completamente em discurso.

Assim, se os mitos nos projetam situações primordiais dramaticamente manifestas, os eventos cênicos dentro do contexto das Grandes Dionisiacas ainda dialogariam com tais “cenais culturais” (Sousa, 1973, p. 13). O que levaria Eudoro a se perguntar diante desse hibridismo histórico-conceitual:

Há que decidirmo-nos neste ponto importante: que imitam os trágicos, através da dramaturgia ática? Os deuses e heróis de Homero? Ou o próprio movimento criador de deuses e heróis, que, imitado pelo poeta, já tinha dado origem à epopeia? No sentido do primeiro membro da alternativa, só de imitação se poderia falar, tentando descobrir a origem da tragédia; mas no sentido do segundo, a suspeita de imitação só nasce de uma semelhança entre seres que ascendem, por mais ou menos prolongada estirpe, à idêntica origem. Na realidade, o que o trágico imita, a seu modo, é a própria gênese do mundo heróico e divino. A imitação poética e artística, é-o, não dos entes *originados*, mas da própria *origem* dos entes (Sousa, 1959, p. 560).

A terceira fase é a ensaístico-existencial dos livros *Mitologia* (1980) e *História e Mito* (1981). Aqui Eudoro amplia a correlação drama ritual/drama da vida em uma *filomíthia* original, que discute e explora processos dramaturgícos fundamentais, operacionais na vida e morte dos deuses e dos mortais.

Cultura, seja ela um outro nome do Projeto, ou só uma projeção sua no espaço multifuncional em que homem e mundo se correlacionam, é drama, nexos dramático, cujo argumento se oculta o Projeto, enquanto as personagens se ignoram como tais; enquanto não sabem que só desempenham papéis que lhes foram distribuídos e, por isso mesmo, julgam ter a iniciativa da ação: por mais breves palavras, enquanto não sabem que representam um drama cuja intriga nenhum deles estaria capacitado de tecer (Sousa, 1980, §16).

Ou seja, é mais clara e explícita a relação de Eudoro com o teatro, marcando os efeitos de um diálogo que foi se amadurecendo ao longo de uma vida:

“Dramas”, “personagens”, “cenário”, “palco”, etc. são componentes de uma metáfora, mas como já se falou pertinentemente de “O Grande Teatro do Mundo” e vulgarmente se diz que tudo e todos nós desempenhamos nosso “papel” na vida que vivemos no Mundo, a metáfora mantém seu valor

sugestivo<sup>2</sup>. É certo que, entre o vulgo, não se diz com clareza deslumbrante, que o papel por nós e pelas coisas distribuído, em conformidade com o texto da peça e as indicações cénicas, é entitativo. Quer dizer, em silêncio se passa o facto de haveremos transposto o teatro ou os teatros que estão no único Mundo que se supõe existir, com os dramas que nele ocorrem, para o que ainda não é, e sobretudo o facto verossímil de cada representação de um drama diferente, só por si, representar um mundo diferente. A diversidade dos dramas representados num teatro que venha a ser mundo, e não em teatros que estejam no Mundo, diversifica mundos, diversifica-nos a nós que neles, de cada vez, vivemos uma vida diversa, de diversidade irredutível à dos dramas que se representam em teatros que estão no Mundo (Sousa, 1980, §22).

Esse teatro de todos inclui o próprio escritor. Em vários momentos, há flagrantes do cotidiano de Eudoro, inscrevendo em seu texto a dramaturgia de um monodialogo rubricado pelo espaço e objetos de cena:

Este cinzeiro onde deponho a cinza do cigarro que estou fumando, o mesmo cigarro, a cadeira em que estou sentado, a mesa à qual me sentei para escrever o que escrevo, na folha de um caderno que comprei no propósito de escrever, o pavimento e as paredes da sala a que, me retirei para menos ouvir o bulício da casa, a casa que subentende a sala, e assim por diante, são “coisas” e “objetos fabricados”; posso chegar à cidade extensa, construída no meio do cerrado, mas nem por isso saí da categoria de “coisa-objeto-fabricado”. Posso até passar da “coisa-propriadamente-coisa-come-objeto-fabricado”, para outra região em que se geram entes a que também chamarei “coisas-objetos”, desde que as veja — e sempre posso vê-las — como “produzidas”. Não direi certamente, que algum dos meus semelhantes “fabricou” a árvore que, além da janela, vejo plantada, mas nem por isso ela deixa de virar objeto-coisa, pensando que em meu poder está o destruí-la. Só se destroem construções; mas embora eu saiba que ninguém construiu aquela árvore, só o pensar que, em lugar dela, poderia estar amanhã um amontoado de lenha, transmutou-a na mesma essência de objeto, que a une ao cinzeiro em que acabo de depositar a ponta do cigarro que fumei enquanto escrevia estas linhas. E se eu pergunto como se fez tudo quanto me rodeia, o mundo que me parece o meu e de todos os meus semelhantes, abstraindo, embora, da entidade de quem ou do que o fez, ele me aparecerá, por isso mesmo, como “objeto-coisa”. Eis como tudo se “coisifica”, como tudo se “objetiva”. (Sousa, 1980, §32)

Como se pode observar, há uma maior consciência dos recursos expressivos, a forma como as ideias e as imagens se conjugam, e no modo como há uma maior interação entre o mundo analisado e o mundo vivido.

<sup>2</sup> Referência à obra de Calderón de La Barca, o auto *El gran teatro del mundo* (1655), que ajudou a popularizar a tópica do *Theatrum Mundi*, que foi desenvolvida por Platão na “alegoria da caverna” (*República*, livro 7, 514a-520a), e exponenciada no barroco. V. Curtius (1996).

*História e Mito* (1981) retoma a questão do “drama ritual”, inserindo-o agora em uma discussão meta-histórica sobre a densidade dos tempos, ou das presenças, conceito fundamental das artes performativas.

Enfim, as ideias de Eudoro sobre o teatro ou sua apropriação e transformação de uma nomenclatura relacionada às artes da cena não são ocasionais: momentos-chaves da carreira de Eudoro e questões fundamentais de seu pensamento estiveram intimamente vinculadas ao domínio extenso do *Theatrum Mundi*.

Mesmo que Eudoro não tenha participado ativamente da cena teatral dos lugares em que morou, seus escritos testemunham algo para além de uma admiração idealizada quanto a feitos teatrais: naquilo que se convencionou ser sua grande tese, o livro *Horizonte e Complementaridade* (1975), há indicação de uma aproximação entre arte e conhecimento por meio da amplitude da cena, ao se propor uma “teoria dramática do conhecimento” (Sousa, 1975, p. 113).<sup>3</sup>

Não seria aqui este tipo de experiência multissensorial provocada pela experiência dionisíaca o horizonte mítico-celebratório dessa teoria? É o que Eudoro afirmara em 1951, em sua primeira edição da *Poética*, trecho retomado sem cortes na edição de 1966: “o culto de Dioniso constitui a pré-história ou a sub-história da tragédia grega; o que quer dizer: em todo e qualquer momento do processo histórico-literário do gênero trágico, sob outras ‘letras’ terá sempre de revelar-se o mesmo ‘espírito’ (Sousa, 1951, p. 34)”.<sup>4</sup> Assim, se “a tragédia é, pois, um drama — ato do culto prestado a certa divindade: Dioniso” (Sousa, 1951, p. 41),<sup>5</sup> a presença do presente e a presença do passado projetam-se correlativamente, em um espaço-tempo denso, um acúmulo de vestígios e impulsos de reconfiguração.<sup>6</sup>

Uma variação deste tema se encontra no jovem Eudoro e sua valorização da dança, retomando passos de Nietzsche.<sup>7</sup> O livro *Dioniso em Creta...* (1973) é uma afirmação dessa jovialidade em movimento: elaborado a partir de textos de décadas (1940, 1950, 1960), *Dioniso em Creta* ratifica o projeto de uma racionalidade sensível às especificidades de acontecimentos dramático-religiosos, os quais são descontextualizados e reduzidos quando sua dimensão performativa não é considerada. E o que se apaga nessa abstração é o enfrentamento da corporeidade e suas implicações hermenêuticas.<sup>8</sup>

Nessa direção, Eudoro escreve:

---

<sup>3</sup> Sobre o tema, v. Mota (2018b).

<sup>4</sup> Ou seja, Sousa (1966, p. 44).

<sup>5</sup> Ou, Sousa (1966, p. 51).

<sup>6</sup> Outra versão da ‘origem’ da dança nos estudos clássicos está em David (2006). V. Mota (2013).

<sup>7</sup> Sobre Nietzsche e a dança, v. LaMothe (2006).

<sup>8</sup> Temas presentes no ensaio programático “Origem da poesia e da mitologia no drama ritual”, de 1946. V. especialmente última seção, como se vê em Sousa (2000, p. 92-95). Neste ensaio, Eudoro afirma: “Antes, todos os homens dançaram, digamos assim, os mitos que, depois, alguns cantaram (Sousa, 2000, p. 92).”

Mas o primário e originário reside na unidade mito-rito, no drama ritual, atividade plena de um sentido ainda implícito na própria trama dos atos. Aí, os homens fazem — logo veremos que dançam — que mais tarde virá a ser a sua imaginação poética dos “deuses, semideuses, demônios, heróis e dos que habitam o Hades”,<sup>9</sup> e em outra esfera tangente, sua ideação dos atributos de Deus. Este drama é o original, cujas traduções possíveis, são poemas e teoremas (Sousa, 1973, p. 96).

Outra tradução da origem dos mitos, sua passagem/metamorfose do drama ritual ao poema do mito, compreende-se por sua relação com a dança:

Como descrever esta metamorfose? Por motivos que mais adiante se esclarecerão, de nenhum modo o faríamos melhor que mediante evocação das representações ligadas à dança. O exemplo é sugestivo; na condição, porém, de não entender por *dança* a artificiosa adaptação dos fluídos movimentos do corpo ao sólido compasso de um trecho musical preexistente, mas, ao contrário, a ingênua, espontânea e graciosa euritmia, em que, indiferentemente, a música é emotiva e o movimento é musical. Neste sentido, a dança é fenômeno cósmico;<sup>10</sup> neste sentido, talvez, falavam os Antigos, da “música das esferas”;<sup>11</sup> decerto, neste sentido, disse um filósofo moderno que só acreditava em um deus que soubesse dançar.<sup>12</sup> Imaginemos, então, esse bailado humano, parcela do bailado cósmico, em que o ritmo corporal prolonga o ritmo natural; em que o corpo humano renova — sem repeti-la — a própria renovação rítmica da natureza. Imaginemos, por instantes, que o próprio movimento se tornou audível — eis o mito em sua forma dramática. Imaginemos, depois, que o movimento cessa de súbito, e agora, instrumentos e vozes, a compasso, prolongam ou recordam o ritmo da dança, — eis a metamorfose que pretendíamos sugerir. Desperta o sonâmbulo bailador, o drama se transmuta em poema: nasce a mitologia (Sousa, 1973, p. 107).

A dimensão sintética ou englobante da dança para o estudo dos mitos é bem indicada: “Pois, de gesto *ou* música falamos nós, como de coisas separadas sempre e na maioria das circunstâncias; mas gesto-e-música, numa só ação, é dança; e gesto-e-música-e-palavra, num só desempenho dramático, é rito — corpo e alma do mito vivente em sua plenitude de realidade e verdade” (Sousa, 1973, p. 311).

Resumindo, temos:

<sup>9</sup> Platão, *República*, 392a.

<sup>10</sup> Como se vê no diálogo de Luciano de Samóstata *Περὶ Ὀρχήσεως* {*Sobre a Dança(da Pantomima)*}. Isso sem falar em Nataraja, epíteto do deus Shiva. V. Rappenglück (2014).

<sup>11</sup> Principalmente no influxo pitagórico. V. Zipp (1985).

<sup>12</sup> Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* I, 49, 28: “Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde”. V. Collio Giorgio & Montinari (1999).

- a) trabalho diretamente relacionado à teoria e história do teatro, por meio do estudo, análise e tradução de textos como *Eumênides*, de Ésquilo; *Poética*, de Aristóteles; *As Bacantes*, de Eurípides; e *Antígona*, de Sófocles;
- b) estudos no campo interdisciplinar da história das religiões, valendo-se de conceitos operatórios da experiência teatral para descrever as implicações de uma compreensão global do evento religioso — cooperação entre mito e rito;
- c) construção de escrita filosófico-literária que combina protocolos de dramaturgia com ensaísmo erudito.

Como se pode observar, em grande parte, a metamorfose dos usos das imagens e dos conceitos do teatro pelo filólogo-filósofo-escritor Eudoro de Sousa são atravessadas pelo complexo jogo de mútuas transações entre ciências sociais e artes cênicas no século XX. Há uma longa tradição relacionada aos estudos teatrais como sinônimo de textos teatrais, que ainda vigora e se revigora nos cursos superiores de Artes Cênicas como prática de consolidação ou ampliação de um repertório artístico. Ainda, no interior dos estudos teatrais, existe uma narrativa de emancipação das artes da cena por meio da flexibilização da relação com o repertório e a irrupção de várias outras *dramaturgias*, como a do encenador e a do ator. Nessa flexibilização, processos investigativos cênicos após a segunda guerra mundial se aproximam de *matrizes* culturais não europeias, o que vai levar à eclosão, nos anos 1960, de manifestações de êxtase, como as chamadas “*performance art*”.<sup>13</sup>

De outro lado, antropologia, sociologia e história foram buscar no *teatro* modos de conhecimento e análise de eventos multidimensionais, como se vê, por exemplo, nos empreendimentos diversos da microssociologia de Erving Goffman, e na interação entre Victor Turner e Richard Schechner,<sup>14</sup> subsidiando aquilo que foi denominado “*performative turn*” nas humanidades, presente nas pesquisas de autores como Clifford Geertz, John Austin, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Nicholas Cook, entre outros.<sup>15</sup>

Mesmo movendo-se dentro do espaço intelectual do gabinete, os textos de Eudoro, em certa medida, dialogam com o *teatro* em suas diversas atualizações: obras de um repertório, padrões descritivos e organizadores de acontecimentos sociais, modelos de geração de expressões (dramaturgia), mediações crítico-históricas de arquétipos.

Assim, a passagem de uma análise filosófica dos mitos para um ensaísmo acompanha o circuito de transformações entre *teatro* e *teatralidade*.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> V. Meyerhold (2012); Fischer-Lichte (2002); Mota (2018b);

<sup>14</sup> V. Goffman (1986); Turner (1982); Schechner (2013).

<sup>15</sup> V. Fischer-Lichte (2008); Davies (2008); Feral (2015).

<sup>16</sup> V. Jackson (2004); Mota (2018b); Paavolainen (2018).



# A tragédia grega: origens

## Textos traduzidos e comentados

Este livro disponibiliza para o público materiais do curso *A tragédia grega*, elaborado e ministrado por Eudoro de Sousa (1911-1987), em 1962, como parte das atividades do Centro de Estudo das Línguas e Culturas Clássicas (CEC) da Universidade de Brasília. Trata-se de uma seleção de textos traduzidos e comentados por Eudoro, os quais vão de Homero à produção lexicográfica bizantina e sua recepção tardia, com ênfase na *Poética*, de Aristóteles. Este longo arco de tempo projeta as amplas questões históricas, estéticas e filosóficas que a irrupção da tragédia na Antiguidade suscitou.

EDITORA  
**UnB 60**

