

## *Lexis e opsis na tragédia grega*

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

*Universidade de Coimbra*

“A *Poética* de Aristóteles é provavelmente a mais importante monografia que jamais se escreveu sobre poesia, quer pelo que diz, quer pelo que se julgou que dizia”. Estas palavras de uma grande classicista actual, Margaret Hubbard, que antecedem a sua tradução comentada daquele famoso livro<sup>1</sup>, facilmente trazem à memória de todos a chamada “lei das três unidades”, que Castelvetro supôs lá encontrar, quando na verdade só estava expressa a unidade de acção.

Algo de semelhante, embora em questão de menor amplitude, é o que ocorreu com o trecho em que o Estagirita enumera as partes constitutivas da tragédia, entre as quais figuram as duas de que propomos ocupar-nos hoje: *lexis e opsis*. O passo encontra-se em 1450a 7-12<sup>2</sup>:

*Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωιδίας μέρη εἶναι ἕξι, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωιδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.*

*Existem necessariamente em toda a tragédia seis elementos que determinam a sua natureza. São os seguintes: entrecho, caracteres, estilo, pensamento, espectáculo e canto. Os meios de imitação são dois desses; o modo de imitar, um; o objecto da imitação, três; e, para além disto, não há mais nenhum.*

---

<sup>1</sup> Publicada na antologia organizada por D. A. Russell e M. Winterbottom, *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations* (Oxford 1972). A citação é da p. 85. Pode ver-se uma sùmula das variações verificadas na exegese do tratado aristotélico em Stephen Halliwell, “Epilogue: The Poetics and its Interpreters”, in Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics* (Princeton 1992) 409-424.

<sup>2</sup> Nas citações da *Poética* utilizaremos o texto estabelecido por R. Kassel na sua edição oxoniense (1965, reimpr. 1968). As traduções são da nossa autoria.

É que também aqui houve divergências na identificação dos elementos referidos na parte final do trecho citado, e isso desde o reavivar do estudo da obra no *Cinquecento*. Assim, Robortello (1548) e Maggi (1550) desdobraram os τρία do objecto da imitação em λέξις (“estilo”), ἦθη (“caracteres”) e διάνοια (“pensamento”), e só em 1560 é que Vettori explicou correctamente que os τρία eram ο μῦθος (“entrecho” ou “fábula”), ἦθη e διάνοια, ao passo que os δύο eram λέξις (“estilo”) e μελοποιία (“canto”), e ἔν se referia a ὄψις (“espectáculo”). D. W. Lucas, que regista estas correcções<sup>3</sup>, realça o importante e significativo facto de ser dos τρία que a *Poética* se ocupa principalmente.

Com efeito, ao definir, alguns parágrafos mais adiante, a função de cada uma destas partes, Aristóteles, em passo também muito célebre (1450a 38-39), coloca em primeiro lugar o entrecho, chamando-lhe o princípio e como que a alma da tragédia (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωιδίας) e em segundo os caracteres; por sua vez, o terceiro é atribuído ao pensamento, que permite encontrar a linguagem apropriada a cada situação (1450b 4-5).

O ἦθος, que vem a seguir nesta série de definições, e que uns traduzem por “carácter”, outros por “caracterização”, declara ser o que revela a escolha, a linha de conduta que o agente vai adoptar perante as circunstâncias. Está ligado à acção, pelo que o autor de imediato o opõe à precedente διάνοια, que, por sua vez, se evidencia através da linguagem.

À área da linguagem, ou seja, do λόγος (numa das muitas acepções que a palavra comporta em grego, e que é a mais corrente neste tratado), pertence a λέξις (que uns traduzem por “elocução”, outros por “estilo”, outros ainda por “expressão verbal”<sup>4</sup>). Aristóteles, que já anteriormente a definira como “a disposição dos versos”<sup>5</sup> (αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν — 1449b 34-35) precisa agora melhor o seu pensamento, dizendo que é “a comunicação por meio de palavras” (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἔρμηνείαν — 1450b 13-14) e

---

<sup>3</sup> Na sua edição comentada, *Aristotle. Poetics* (Oxford 1968, reimpr. 1990) 101 (daqui em diante a obra será referida só pelo nome do autor).

<sup>4</sup> Lucas, p. 109, reconhece que “estilo” é a equivalência mais frequente, mas *lexis* “abrange todo o processo de combinação de palavras numa sequência inteligível”. Sobre o sentido de *lexis*, veja-se em especial o artigo de A. López Eire, “Aristoteles über die Sprache des Dramas”, *Drama* 1 (1992) 74-84.

<sup>5</sup> A comparação com 1447b 20 sugere que estes *metra* são versos não-líricos. Cf. Lucas, 99.

esclarece ainda que tem o mesmo efeito em prosa e em verso. Assim se compreende, acrescentaremos, que mais de metade do Livro III da *Retórica* (capítulos 1 a 12) seja dedicada ao estudo da λέξις e suas múltiplas variedades, embora se especifique que a λέξις da prosa é diferente da do verso<sup>6</sup>.

Ora é esta última, que é também parte integrante da tragédia, a que aqui nos ocupa, e nela nos deteremos, antes de passar ao sexto elemento.

É muito mais adiante, no capítulo 19, que a questão será retomada, em correlação com o pensamento, mas rejeitando a afinidade deste com os modos de elocução (σχήματα τῆς λέξεως), cujo conhecimento pertence à arte do actor (ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς) e que se exprime de modo diferente, conforme se tratar de “ordem, prece, narrativa, ameaça, pergunta, resposta e coisas semelhantes” (1456b 8-13). Afastando-se, portanto, declaradamente, do que chamaríamos a arte de representar, Aristóteles vai prosseguir a sua teorização sobre λέξις nos três capítulos seguintes. Preciosos para a história da filologia, e situando-se, cronologicamente, entre as primeiras doutrinas dos Sofistas e as dos Estóicos, não satisfazem contudo as expectativas do leitor, que esperava ver clarificada “a relação entre estrutura e linguagem” e a “natureza específica da linguagem poética”, para usar as palavras de Stephen Halliwell<sup>7</sup>. Recorde-se, a este propósito, que a ainda hoje conceituada edição de S. H. Butcher<sup>8</sup> atetizava o cap. 20 e, em tempos mais recentes, um especialista como F. Else omitiu 20, 21 e 22 como capítulos interpolados<sup>9</sup>. Não podemos, contudo, deixar de acentuar que é nesta parte da obra que surge, conforme observou o já citado Stephen Halliwell<sup>10</sup>, a definição e exemplificação do uso da metáfora, que o Estagirita chamava “de longe o maior” dos modos de expressão, pois “construir bem uma metáfora é o mesmo que percepção das semelhanças” (1459a 5-8). É aqui também que se afirma que “a virtude do estilo reside em ser claro, e não rasteiro”

---

<sup>6</sup> *Retórica* III. 1404a 28-29.

<sup>7</sup> *Aristotle's Poetics* (London 1986) 345. O mesmo autor anota, na sua tradução da *Poética* para a Loeb Classical Library (Cambridge, Mass. 1995, reimpr. 1999) 98: “o que se segue nos capítulos XX-XXI não é ‘estilística’, mas um esboço de categorias linguístico-gramaticais”.

<sup>8</sup> *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* (1907, reimpr. Dover Publ. 1951).

<sup>9</sup> *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard 1957), *apud* Lucas, 198.

<sup>10</sup> *Aristotle's Poetics*, 348-349.

(λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι) e se distingue o estilo nobre (σεμνή)<sup>11</sup>.

Como é sabido, de tempos a tempos, o autor apresenta exemplos que justificam ou esclarecem a sua doutrina: de Homero (e ninguém estranhará que a epopeia apareça muitas vezes no meio da teorização relativa ao drama), dos grandes trágicos e também dos menores, alguns deles desconhecidos.

O leitor que, neste capítulo do estilo, estava à espera de uma comparação entre Ésquilo e Eurípides, não ficará totalmente defraudado das suas expectativas. O exemplo escolhido é de duas tragédias perdidas sobre *Filoctetes*; trata-se de um verso iâmbico em que a única divergência reside na substituição de uma palavra de uso corrente por outra mais elevada (1458b 19-24). O inesperado, aqui, é que a palavra vulgar é a de Ésquilo<sup>12</sup>.

Em capítulo anterior (1456a 15-18), Aristóteles havia mencionado em conjunto os dois trágicos, mas dessa feita com igual louvor para ambos, por terem escolhido para tema de um drama não um grande conjunto de acontecimentos, mas uma parte coerente deles:

*Σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος, ὥσπερ Εὐριπίδης, <ἢ> Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται.*

*Prova disso é que todos quantos trataram da destruição de Tróia, e não apenas de uma parte, como fez Eurípides, <ou> da história de Níobe, sem ser como fez Ésquilo, ou vão abaixo ou ficam mal colocados nos concursos.*

O passo é pouco claro, além de o texto não ser muito seguro. E assim, se a obra de Eurípides aqui louvada pode ser *Hécuba* ou, mais provavelmente, *As Troianas*, a de Ésquilo suscita muitas dúvidas<sup>13</sup>, embora se saiba, pela

---

<sup>11</sup> Respectivamente, em 1458a 18 e 21. Anteriormente, ao fazer a história da tragédia, Aristóteles registara, entre os traços da sua evolução, o abandono da λέξις γελοία (“linguagem jocosa”), que derivava da sua origem satírica (1449a 19-21). Por sua vez, no cap. 24, recomenda que se evite o “estilo brilhante” (λαμπρὰ λέξις) nas partes que não contêm acção, caracteres nem pensamento, porque obscureceria estes dois últimos — o que equivale a dizer que os metros são sobretudo para as odes corais (1460b 1-5).

<sup>12</sup> A singularidade já foi observada por T. Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry* (London 1812), *apud* Lucas, p. 211. Este último sublinha, contudo, que “o estilo de Eurípides é, por vezes, altamente ornamentado”.

<sup>13</sup> Veja-se o comentário de Lucas a este passo, p. 191. Sobre o que se conhece actualmente desta obra, vide Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Lisboa 1997) 191-193.

crítica de *As Rãs* de Aristófanes (911-913), de uma tragédia sua sobre esse tema, que contituía um exemplo dos famosos silêncios característicos do autor<sup>14</sup>.

Esta é a primeira crítica que Eurípides lança contra Ésquilo, no *agon* que disputam no Hades. Mas também a segunda interessa ao nosso ponto de vista, porquanto é nela que o poeta de Salamina ataca a grandiloquência do seu rival. Recordamos apenas alguns desses versos (924-926, 928-930)<sup>15</sup>:

.....ρήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,  
ὄφρυς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμωρῳπά,  
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.....

.....  
ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας  
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημνα,  
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ράιδι' ἦν.....

.....proferia uma dúzia de palavras grandes como bois,  
com sobrecenho e penacho, espécie de espantalhos,  
desconhecidos do público.....

.....  
Eram só Escamandros, valados, e, sobre os escudos,  
águias-grifos de bronze, e palavras como despenhadeiros,  
que não era fácil compreender.....

Esta pequena digressão por um testemunho diferente e aparentemente contra-ditório do exemplo dado em primeiro lugar, do verso do *Filoctetes* referido na *Poética*, onde à simplicidade vocabular esquiliana se contrapunha a elaborada metáfora de Eurípides, serve apenas para chamar a atenção para a necessidade de interpretar com prudência a escassez dos dados que chegaram até nós.

Semelhante é a situação que se verifica em relação à última das partes da tragédia a ser considerada na *Poética*, a ὄψις, que é habitual traduzir por “espectáculo” (literalmente: “aquilo que se vê”). A sua colocação é a seguir a uma breve referência a μελοποιία (“canto”), que é classificado como

---

<sup>14</sup> Mesmo assim, tivesse o filósofo tido o cuidado, umas linhas mais atrás (1456a 2-3) de, ao referir o *Prometeu* como exemplo de tragédia “de caracteres” — se é assim que se deve interpretar esse passo corrupto da *Poética* — dizer o nome do autor, e teria evitado que se publicassem livros inteiros sobre a autenticidade dessa obra.

<sup>15</sup> Seguimos a edição crítica de Kenneth Dover, *Aristophanes. Frogs* (Oxford 1993), onde o comentário a este passo figura nas pp. 308-309. A tradução é de nossa autoria.

“o principal embelezamento” (a adoptarmos a equivalência que dão a este lexema alguns dos melhores tradutores; o sentido exacto é “qualidade que torna agradável ou aprazível”, ou, como diz simplesmente A. López Eire, “agradável”<sup>16</sup>) — termo que remete para o que é talvez o passo mais discutido de toda a obra, a definição de tragédia, em 1449b 24-28, onde, aliás, o particípio ἡδυσμένον qualifica o termo genérico λόγος, ao qual é atribuído ritmo, melodia e canto (1449b 28-29). É, pois, a seguir à frase dedicada ao acompanhamento musical (outra das incógnitas da tragédia grega, visto que estamos reduzidos aos tratadistas e a fragmentos de papiros com uma notação cuja transmissão oferece dúvidas<sup>17</sup>), vêm as considerações sobre o espectáculo (1450b 16-20):

*Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωιδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.*

*O espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o poder da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte do fabricante dos acessórios do que a dos poetas.*

Esta doutrina, que encara o valor da encenação como resultado de uma técnica alheia à grande arte da composição dramática, é corroborada noutros termos, em plena discussão acerca das emoções que esse género dramático deve despertar, ou seja, a compaixão e o temor (1453b 1-8):

*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 ἀμείνιος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.*

<sup>16</sup> “Aristoteles über die Sprache des Dramas” 75.

<sup>17</sup> Dos grandes trágicos, apenas Eurípides está, até à data, representado em fragmentos de papiros: os versos 338-344 do *Orestes* (Pap. Rainer G 2315, de Viena) e 789-792 de *Ifigénia em Áulide* (Pap. Leyden. Inv. 51). Sobre esta e outras questões relativas à música na tragédia, veja-se Aires Rodeia Pereira, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípides* (Lisboa 2001).

## Lexis e opsis na tragédia grega

*Ora é possível que o temor e a comisseração se originem no espectáculo, mas também podem provir do próprio encadear das acções, coisa que certamente é preferível e própria de um poeta superior. Na verdade, é preciso que, mesmo sem a ver, a história seja organizada de tal maneira que quem ouve contar os factos se arrepie e se compadeça com o sucedido (sofrimento esse que experimentaria quem ouvisse a história de Édipo). Ao passo que obter esse efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação.*

Conforme já tem sido notado, se aqui passa a sugestão de que a tragédia pode ser apenas lida, há um trecho do último capítulo do tratado em que, ao comparar este género literário com a epopeia, o autor é ainda mais explícito (1462a 11-13):

*Ἐπι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.*

*Além disso, a tragédia, mesmo sem movimentos, produz os efeitos que lhe são próprios, tal como a epopeia, porquanto a sua qualidade se evidencia à simples leitura.*

Que os textos dramáticos circulavam já na Atenas do séc. V a. C., é facto que se comprova logo no início de *As Rãs*, quando Aristófanes põe na boca de Diónisos a confissão de que vinha num barco a ler a *Andrómeda*, quando de súbito o invadiu uma terrível saudade de Eurípidés (52-67). No entanto, O. Taplin, recordando embora mais passos de Aristófanes relativos à mesma prática, como *Nuvens* 1364 sqq., *As Rãs* 161, e mesmo Platão, *Fedro* 228, afirma não conhecer, anteriormente a Aristóteles, “qualquer sugestão de que a apreciação da tragédia através da leitura pudesse ser mais completa ou mais desenvolvida”<sup>18</sup>. Tal opinião parece-nos, todavia, difícil de manter, em face da declaração de Diónisos em *As Rãs*, há pouco citada. Quanto à possibilidade de assistir a representações, sabe-se que, pelo menos desde os finais do séc. V a. C., havia reposições das tragédias de Ésquilo nas Grandes Dionísias, para as quais o arconte epónimo “dava um coro”. O. Taplin julga provável que as peças bem sucedidas de outros autores fossem levadas de novo à cena nas Dionísias Rurais, e refere, a esse propósito, um artigo de Calder

---

<sup>18</sup> *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977) 16.

expressivamente intitulado “The Single Performance Fallacy”<sup>19</sup>, que, como o nome o indica, refuta a opinião tradicional da representação única. Ainda dentro deste contexto, será oportuno recordar que, embora a apresentação de tragédias novas pareça não ter ultrapassado o tempo de Adriano, e os espectáculos de teatro fossem exibidos principalmente em Atenas, até cerca de 300 a. C., a partir dessa época, pelo menos, podiam ser apreciados nos muitos edifícios existentes nas várias cidades gregas, num espaço geográfico que ia desde a Sicília (onde, aliás, Ésquilo levara à cena obras suas<sup>20</sup>) até às cidades da Ásia Menor (nas quais ainda hoje subsistem espécimes tão notáveis como os teatros de Pérgamo e Éfeso). Tão-pouco deve esquecer-se a repercussão da arte dramática, quer nas pinturas murais, de que há conhecidos exemplos em Pompeia e Herculano, quer na de vasos, sendo esta última um dos principais testemunhos sobre a divulgação das obras, e bem assim sobre pormenores da encenação e trajés, para além de fornecerem dados sobre muitas tragédias perdidas<sup>21</sup>. Não deixa de ser significativo o facto de muitos desses vasos serem da autoria de artistas da Itália do Sul, o que é mais uma prova da divulgação da arte dramática ateniense na Magna Grécia<sup>22</sup>.

E assim nos aproximamos de novo da questão da ὄψις, que, entre muitas outras dificuldades, encerra a da determinação da amplitude dos aspectos por ela abrangidos.

Vimos já os dois trechos em que é qualificada pelo mesmo adjectivo, ora no superlativo ἀτεχνότατον (1450b 17), ora no comparativo intensivo ἀτεχνότερον (1453b 8) — adjectivo esse que literalmente significa “desprovido de arte” —, e isso não obstante a atracção que exerce sobre o

---

<sup>19</sup> Publicado no *Educational Theatre Journal* 10 (1958) 237-239, e referido por O. Taplin, op. cit., 17 e nota 2.

<sup>20</sup> As provas encontram-se reunidas por C. J. Herington, “Aeschylus in Sicily”, *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967) 74-85. O exemplo mais importante é o da reposição de *Os Persas* em Siracusa.

<sup>21</sup> O. Taplin, “The pictorial record”, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 69-90, observa, contudo, que, de cerca de cem mil vasos áticos pintados no decurso do séc. V a. C. que se conservam em diversos museus, só dois poderão considerar-se ilustrativos da prática das representações. Particularmente elucidativo nesta matéria é o livro de Erike Simon, *Das antike Theater* (Heidelberg 1972).

<sup>22</sup> A grande obra de referência a este respeito continua a ser o livro de A. D. Trendall e T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971). Os autores referenciam aí 167 ilustrações de Ésquilo, 93 de Sófocles e 238 de Eurípides (p. 1).

público (1450b 16-17) e a sua capacidade para suscitar o horror (1453b 8-10). Consequentemente, é considerada mais afim do ofício do σκευοποιός (1450b 19-20) ou das atribuições da χορηγία (1453b 8). Quanto à habilidade do primeiro, um escoliasta de Aristófanes, em conjugação com um texto de Pólux, remete-nos para a confecção de máscaras e trajes<sup>23</sup>. Quanto à *choregia*, no seu sentido restrito, era a contribuição (não imposta, mas solicitada) dos cidadãos ricos para suportar as despesas com o treino e apresentação de um dos muitos coros que actuavam nas Grandes Dionísias<sup>24</sup>. Porém, no texto da *Poética* em apreço, fica-se na dúvida quanto à extensão do papel do *choregos*.

Na sua citada obra *The Stagecraft of Aeschylus*, O. Taplin, examinando de novo a terminologia adstrita à encenação, patente sobretudo em Aristófanes, e tendo em conta que primitivamente o poeta era não só o autor da música como o responsável pela montagem do drama, entende que deve abranger-se toda esta actividade com a designação de “visual meaning”<sup>25</sup>, questão essa que retoma no apêndice F do mesmo livro, onde procura distinguir, com base nos passos relevantes da *Poética*, entre ὄψις no sentido pleno, ou seja, a totalidade do aspecto visual do drama, e no sentido superficial “insinuando — diz ele — que tudo o que é contributo da vista é mero aparato externo”<sup>26</sup>. Contudo, a intervenção do poeta na encenação é visível através do próprio vocabulário usado por Aristófanes em mais do que uma peça. Assim, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* 30 e 88, onde a propósito de Ágaton se empregam os compostos τραγωιδοποιός e τραγωιδοδιδάσκαλος, em *As Rãs* 1021, onde Ésquilo lembra, em sua defesa, a composição de *Os Sete contra Tebas* — δράμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν, e, em 1026 a de *Os Persas* — διδάξας Πέρσας<sup>27</sup>.

É tempo de recordar que no teatro grego não se encontram, ou quase, rubricas de cena, as chamadas παρεπιγραφαί. Das tragédias conservadas, há

---

<sup>23</sup> Cf. Lucas, 109, que cita os passos respectivos: *schol.* Aristófanes, *Cavaleiros* 230 e Pólux 4. 115. Apesar de ter sido composto no séc. II, o *Onomasticon* de Pólux é um repositório precioso, por transmitir dados cujas fontes se perderam.

<sup>24</sup> No discurso de Antifonte *Sobre o Coreuta*, especialmente nos §§ 11-13, estão consignados os principais deveres atinentes a essa função.

<sup>25</sup> Título que abrange uma parte da introdução a *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 12-28.

<sup>26</sup> Op. cit., 479.

<sup>27</sup> Citado por Taplin, op. laud., 13.

apenas uma nas *Euménides* e, mesmo dessa, especialistas como Taplin têm dúvidas que ascenda ao séc. V a. C.<sup>28</sup>.

As indicações cénicas seguras são apenas, como é geralmente reconhecido, as que constam do próprio texto. Habitualmente provêm do Coro, quer para anunciar a entrada ou saída de personagens, quer o seu estado de espírito, que a máscara nem sempre podia traduzir. Lembraremos alguns exemplos da *Antígona*:

É o Coro que descreve a saída abrupta e desesperada de Hémon, no final do terceiro episódio, ou o retirar da Rainha, no êxodo, num silêncio assustador (1244-1245).

Mas é Creonte que, ao começar a interrogar Antígona sobre a infracção às suas ordens, de não sepultar Polinices, descreve a atitude em que se encontra a jovem, em 441-442<sup>29</sup>:

*σὲ δῆ, σὲ τὴν νεύουσάν ἐς πέδον κára,  
φήις, ἢ καταρινῆι μὴ δεδρακέναι τάδε;*

*E tu, tu que voltas o rosto para o chão,  
Afirmas ou negas o teu acto?*

E é pelos breves anapestos do Coro, neste mesmo segundo episódio, que sabemos como a aflição de Ismena se exterioriza no seu aspecto (526-530):

*καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἡδ' Ἰσμῆνη,  
φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη·  
νεφέλη δ' ὀφρύων ὑπερ αἱματόεν  
ῥέθος αἰσχύνει,  
τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.*

*Eis Ismena diante do palácio,  
irmã querida, em lágrimas banhada;  
sobre a fronte uma nuvem lhe escurece  
o rosto em fogo e molha a linda face.*

Nem sempre, porém, as indicações cénicas são assim claras. Um caso célebre, pertencente a uma das cenas mais espectaculares e mais famosas de todo o teatro grego, é a da chegada de Agamémnon ao seu palácio, na tragédia

---

<sup>28</sup> Op. cit., 15 e nota 1, onde é apontado também o exemplo de *O Ciclope*, v. 487, e de mais dois fragmentos (*Diktyoulokoí*, fr. 474, l. 803, e *Trag. adesp.*, P. Oxy. 2746).

<sup>29</sup> Seguimos a edição oxoniense de H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (1990). A tradução é nossa.

homónima. O texto diz que ele vem num carro (906), e o argumento antigo anteposto à peça afirma que a cativa Cassandra vem noutro. No entanto, o texto nunca especifica claramente se é assim ou não (1039, 1054, 1070)<sup>30</sup>. Digamos que este é um ponto de somenos, apenas relacionado com um aspecto do aparato cénico. Mas há outro mais importante e certamente mais impressionante, que é a duração da presença de Agamémnon e Clitemnestra em palco, e bem assim o estender da tapeçaria de púrpura, com toda a carga visual e simbólica que comporta.

Quanto às entradas em cena que se seguem à chegada do Rei vitorioso a Argos, Fraenkel, seguido por Taplin, assinala a de Clitemnestra em 855 e a sua saída em 974, a seguir à de Agamémnon, em 972. Duas acções são entretanto executadas pelas aias que acompanham a Rainha: a primeira, o estender do tapete de púrpura, é-lhes imperiosamente ordenada por ela em 908-911; a segunda é executada a mando do próprio Rei, para que lhe desatem as sandálias, a fim de não tocar com elas no precioso tecido, pois tal honra só aos deuses competia. Ele mesmo descreve o movimento a que vai dar início (956-957)<sup>31</sup>:

*ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,  
εἴμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.*

*Mas, visto que me comprometi a ceder ao teu desejo,  
vou entrar no meu palácio, pisando a púrpura.*

Do simbólico adereço não mais se volta a falar. A sua função principal estava preenchida.

Embora não explicitada no texto, e até negada por alguns, a interpretação habitual é a de que o percurso do Rei até entrar no palácio tem exactamente a duração da *rhesis* de Clitemnestra, ou seja, de 958 a 972. Os dois versos seguintes, em que ela dirige uma prece a Zeus para que se

---

<sup>30</sup> E. Fraenkel, na sua edição comentada desta peça (Oxford 1950), Vol. II, 371, escreve que “nada no texto indica que Agamémnon traga um séquito” e recorda a observação de Wilamowitz de que, se tal sucedesse, “o plano para o seu assassinio ficaria em perigo”.

<sup>31</sup> Seguimos a edição oxoniense de D. Page (1972). A tradução é de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia* (Lisboa 1991).

consume o seu intento, esses é que já não podiam ser ouvidos pelo senhor da casa<sup>32</sup>.

Deixamos a não menos célebre cena de Cassandra, que se vai seguir, para passarmos a outro drama em que intervém a profetiza troiana, o qual é precisamente um dos mais aparatosos em movimento cénico. Trata-se de *As Troianas* de Eurípides.

Tanto uma como outra destas intervenções da filha de Príamo tem sido objecto de análises comparadas por diversos especialistas, comparações essas que não vamos repetir aqui. Tão-pouco discutiremos em que medida loucura e visão profética condicionam o canto da princesa troiana<sup>33</sup>. O que pretendemos pôr em relevo é o aparato de que se reveste a entrada em cena de Cassandra. O drama decorrera até aí num ambiente carregado de temores, bem simbolizados na atitude prostrada de Hécuba, na segunda parte do prólogo, que a custo se levanta enquanto entoa uma série de anapestos, seguida de uma monódia, a que responde, em termos de compaixão e desespero, a entrada das cativas. Esses temores acabavam de ser confirmados pelas notícias funestas trazidas pelo arauto, quando Cassandra entra em cena a dançar, com um archote aceso na mão, numa tresloucada celebração de um canto de himeneu<sup>34</sup>. Citaremos apenas, como exemplo dessa agitação, um trecho da antístrofe (332-337)<sup>35</sup>:

χόρευε, μάτερ, χόρευμ' ἀναγε, πόδα σὸν  
ἔλισσε τᾶιδε ἐκέισε μετ' ἐμέθεν ποδῶν  
φέρουσα φιλτάταν βάσιν,  
βόασον ὑμέναιον ὦ  
μακαρίαις ἀοιδαῖς  
ἰαχαῖς τε νύμφαν.

---

<sup>32</sup> É este o ponto de vista de E. Fraenkel, op. cit., Vol. III, 81, nota 1, retomado por O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, onde discute com grande acuidade a questão das entradas e saídas de cena.

<sup>33</sup> Podem ver-se duas interpretações opostas em K. H. Lee, *Euripides. Troades* (London 1976) 125-127, e Shirley A. Barlow, *Euripides. Trojan Women* (Warminster 1986) 173-174.

<sup>34</sup> Manuel de Oliveira Pulquério, *Características Métricas das Monódias de Eurípides* (Coimbra 1969) 30, faz uma perfeita interpretação do significado das variações rítmicas desta monódia, que, como escreve, criam “um efeito poderoso de perturbação e tensão psíquica excepcionais”.

<sup>35</sup> Seguimos o texto oxoniense de J. Diggle, Tomo II (1981). A tradução é nossa.

## *Lexis e opsis na tragédia grega*

*Dança, ó mãe, dirige a dança, e faz rodar os teus pés  
para um e outro lado, junto comigo,  
regulando os teus amados passos.  
Faz soar o himeneu  
com cantos bem-aventurados  
e de alegria, em honra da noiva.*

No seu canto, Cassandra evocara Febo Apolo como destinatário dos rituais em sua honra (329-330). Hécuba transfere para o deus do fogo o simbolismo do momento (343-345)<sup>36</sup> :

*Ἡφαιστε, δαιδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν,  
ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα  
ἐξ τε μεγάλων ἐλπίδων.....*

*Hefestos, és tu que iluminas os archotes nos desposórios  
dos mortais, mas é a chama da desgraça que acendes aqui,  
bem longe de minhas altas esperanças.....*

Hécuba arranca das mãos da filha os archotes e manda às cativas troianas que os levem para dentro. É então que Cassandra, regressando ao uso da fala corrente (os trímetros iâmbicos), vai predizer as terríveis desgraças que atingirão os Gregos vitoriosos e a ela também, mas que, apesar disso, não deixam de representar o seu próprio triunfo.

Outro momentos, além dos já mencionados, como a segunda queda de Hécuba (462), a tentativa, frustrada pelos guardas, de se atirar ao braseiro em que arde a sua cidade (1282-1283) e, acima de tudo, o grande κομμός final, batido no solo pela Rainha e pelas aias ajoelhadas em terra, até se ouvir o fragor da queda das últimas ruínas, formariam, sem dúvida, um dos espectáculos mais grandiosos do teatro grego<sup>37</sup>.

Este é um exemplo de movimento cénico que o texto confirma. Porque, em muitos outros dramas, e não obstante Sófocles ter introduzido os cenários pintados, como afirma a *Poética* 1449a 18-19 (embora Ésquilo já tenha feito uso dessa novidade), uma análise cuidada da expressão verbal demonstra que é

---

<sup>36</sup> A insistência no motivo do fogo (que regressará no abrasamento final de Tróia) tem levado autores como Lee, op. cit., XXX-XXXI e nota 7, e Halleran, *Stagecraft of Euripides* (London 1985) 22, a atribuir às tochas um papel emblemático.

<sup>37</sup> Com razão P. E. Easterling, "Form and Performance", incluído na colectânea por ela organizada *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 151-177, escolheu esta peça para exemplificar a sua análise do drama grego.

o λόγος que, em muitas situações, vem suprir a ausência da ὄψις. Assim, em artigo acabado de publicar<sup>38</sup>, Egert Pöhlmann, depois de estudar a descrição da paisagem de Micenas e do vale da Argólida, que o pedagogo faz no início do prólogo da *Electra* de Sófocles, chega à conclusão de que os lugares em causa não podem avistar-se simultaneamente, o que significa que estamos perante um discurso do extra-cénico. Nas *Euménides*, mesmo depois da mudança do local de acção de Delfos para Atenas — observa o mesmo helenista, na esteira de A. M. Dale<sup>39</sup> —, a cena flutua entre a Acrópole e o Areópago, o que, mesmo para um público ateniense, não seria difícil de aceitar, dadas as repetidas nomeações da estátua da *Polias* e as referências à localização do Tribunal e ao sítio, nas suas proximidades, onde passará a efectuar-se o culto das temíveis deusas.

Mais difícil de explicar é a entrada em cena do escravo frígio no *Orestes* de Eurípides (1369-1374), quando o próprio refere que escapou do palácio pelas traves de cedro e pelos triglifos dórios (o que tem levado a supor que aparecia dando um salto de grande altura), e isso depois de o Coro, nos versos anteriores, ter anunciado o aparecimento dessa figura pela porta do palácio (1366-1368). Perante esta discordância, um escoliasta antigo declarou que estes últimos versos haviam sido interpolados por actores que não queriam arriscar-se a tão perigoso salto. Muitos comentadores procuraram outras explicações menos engenhosas para aplicar a este, pelo menos aparente, pormenor da arquitectura dória. C. W. Willinck, no seu comentário à tragédia, resolve a dificuldade por meios linguísticos, tomando ὑπέρ, não no sentido corrente de “por cima de”, mas num outro, documentado em alguns passos de Eurípides, de “para além dos limites de”, pelo que toda a frase seria apenas uma perífrase, destinada a descrever a fachada do edifício<sup>40</sup>. Note-se porém que Diggle, na sua edição do poeta, atetiza os três versos do Coro e escreve no aparato que tem por verosímil que eles estivessem em substituição de um outro texto genuíno. A questão permanece, a nosso ver, em aberto.

Mais simples do que esta é a do chamado “milagre do palácio”, nas *Bacantes* 591-593, quando o Coro descreve os efeitos de um tremor de terra

---

<sup>38</sup> “Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jh.”, *Wiener Studien* 114 (2001) 31-46.

<sup>39</sup> A. M. Dale, “Seen and Unseen on the Greek Stage”, nos seus *Collected Papers* (Cambridge 1969) 119-129; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, 390-392.

<sup>40</sup> *Euripides. Orestes* (Oxford 1986) 306-307.

que abalara as estruturas do edifício, facto que depois é ignorado. É que nesse passo, conforme comenta E. R. Dodds, “não precisamos de supor que as fendas são visíveis ao auditório, e menos ainda que alguma parte do fundo da cena caísse nesta ocasião”<sup>41</sup>.

Estes são apenas alguns exemplos, nem todos fáceis de resolver, mesmo que não tenhamos incluído a controversa questão do uso de maquinismos, das máscaras e trajés. Pelo que toca aos textos chegados até nós, devemos ter sempre presente que nos baseamos somente no conhecimento de trinta e duas tragédias e numerosos fragmentos (alguns extensos), sobre um total de muitas centenas. O acompanhamento musical, pelo seu lado, falta na sua quase totalidade, como já dissemos. É, portanto, na superioridade da palavra que nos apoiamos. E essa, felizmente, é bastante para poder equacionar, não só em tempos passados, perante os espectadores das Grandes Dionísias, como perante os leitores de todos os tempos, a problemática que impende sobre a fragilidade do ser humano.

---

<sup>41</sup> *Euripides. Bacchae* (Oxford <sup>2</sup>1960, reimpr. 1989) 150-151.

\* \* \* \* \*

**Resumo:** Das seis partes constitutivas da tragédia que a *Poética* de Aristóteles distingue, são aqui analisadas duas em especial, *lexis* e *opsis*. Quanto a *lexis*, o próprio filósofo a define como “a comunicação por meio de palavras” e considera a clareza e elevação do estilo como sua virtude maior; no entanto, os três capítulos que se ocupam desta parte tratam sobretudo de questões filológicas, no meio das quais se distingue, pela novidade, a definição e exemplificação do uso da metáfora. Por sua vez, o espectáculo (*opsis*) é por ele considerado como “desprovido de arte e o mais alheio à poética”; embora capaz de despertar o temor e a comisseração, é pela simples leitura que deve revelar-se a qualidade da tragédia. Em relação com estas afirmações, discute-se a amplitude da difusão dos textos escritos e a frequência das representações no espaço helénico, bem como os limites da actuação do *skenopoios* e do *choregos* e da intervenção do poeta na encenação. São ainda analisados alguns dos passos mais famosos e mais espectaculares de cada um dos três grandes trágicos.

**Palavras-chave:** Teoria literária. Poética. Aristóteles. Partes da tragédia. *Lexis*. *Opsis*. Representações dramáticas. *Choregia*. *Choregos*. *Skenopoios*. Rubricas de cena. Música.

**Abstract:** Among the six parts distinguished in Aristotle's *Poetics* as constituting tragedy two will be closely examined in this article, *lexis* and *opsis*. As far as *lexis* is concerned, the philosopher himself defines it as ‘communication through words’ and considers the clarity and elevation of style as its major virtue; however, the three chapters included in this part deal mainly with philological questions, among which one should note, due to its novelty, the definition and usage of metaphor. On the other hand, the performance (*opsis*) is considered by him to be ‘devoid of art and the most alien to poetics’, though able to arouse fear and piety, it's through reading alone that the quality of tragedy should be revealed. Bearing these statements in mind, the extent of the diffusion of written texts and the frequency of performance within the Hellenic space will be discussed, as well as the limits of the performance of the *skenopoios* and the *choregos* and the poet's intervention in stage direction. Some of the most famous and spectacular passages from each one of the three great tragicians will be analysed.

**Keywords:** Literary theory, Poetics. Aristotle. Parts of tragedy. *Lexis*. *Opsis*. Dramatic Performance. *Choregia*. *Choregos*. *Skenopoios*. Stage directions. Music.

**Resumen:** De las seis partes constitutivas de la tragedia que la *Poética* de Aristóteles distingue, se analizan aquí dos en particular, *lexis* y *opsis*. En cuanto a *lexis*, el propio filósofo la define como “la comunicación por medio de palabras” y considera la claridad y elevación del estilo como su mayor virtud; sin embargo, los tres capítulos que se ocupan de esta parte tratan sobre todo cuestiones filológicas, en medio de las que se distingue, por la novedad, la definición y ejemplificación del uso de la metáfora. A su vez, el espectáculo (*opsis*) es considerado por él como “desprovisto de arte y lo más ajeno a la poética”; aunque

## *Lexis e opsis na tragédia grega*

capaz de despertar el temor y la compasión, la cualidad de la tragedia debe revelarse por la mera lectura. Relacionado con estas afirmaciones, se discute la amplitud de la difusión de los textos escritos y la frecuencia de las representaciones en el espacio helénico, así como los límites de la actuación del *skenopoios* y del *choregos* y de la intervención del poeta en la escenificación. Se analizan también algunos de los fragmentos más famosos y más espectaculares de cada uno de los tres grandes trágicos.

**Palabras clave:** Teoría literaria; *Poética*; Aristóteles; partes de la tragedia; *lexis*; *opsis*; representaciones dramáticas; *choregia*; *choregos*; *skenopoios*; rúbricas de escena; música.

**Résumé:** Des six parties constitutives de la tragédie distinguées par la *Poétique* d'Aristote, deux d'entre elles sont, ici, analysées, *lexis* et *opsis*. En ce qui concerne la *lexis*, le philosophe lui-même la définit comme «la communication par les mots» et considère que la clarté et la primauté du style en sont la plus grande vertu ; toutefois, les trois chapitres qui traitent de cette partie s'occupent surtout de questions philologiques, parmi lesquelles on distingue, par la nouveauté, la définition et l'exemple de l'usage de la métaphore. Le spectacle (*opsis*), quant à lui, est considéré par l'auteur comme «démuni d'art et le plus étranger à la poétique» ; bien que capable d'éveiller la crainte et la commisération, c'est par la lecture que doit se révéler la qualité de la tragédie. En rapport avec ces affirmations, l'amplitude de la diffusion des textes écrits ainsi que la fréquence des représentations dans l'espace hellénique sont objet de discussion, de même que les limites du rôle joué par le *skenopoios* et le *choregos* et l'intervention du poète dans la mise en scène. L'analyse porte également sur certaines étapes les plus fameuses et les plus spectaculaires de chacun de ces trois grands tragiques.

**Mots-clé:** Théorie littéraire. Poétique. Aristote. Parties de la tragédie. *Lexis*. *Opsis*. Représentations dramatiques. *Choregia*. *Choregos*. *Skenopoios*. Rubriques de scène. Musique.

