

ENTRE O NARRATIVO E O DRAMÁTICO:
VIOLÊNCIA E LINGUAGEM NA TRAGÉDIA GREGA¹

Dr. ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Ceará, Fortaleza, Brasil
araujo_orlando@hotmail.com

RESUMO: Na *Iliada*, de Homero, a brutalidade dos vencedores com os vencidos é surpreendente. A ira de Aquiles, diante do cadáver de Heitor, é a máxima expressão da violência do herói. Nas peças *Os Persas*, de Ésquilo, *As Traquínias*, de Sófocles, e *Troianas*, de Eurípides, a tragédia representa essa violência por meio dos discursos das personagens, evitando mostrá-la em cena. Tal procedimento permite-nos estreitar a relação entre o dramático e o narrativo. Desse modo, analisamos, nas peças indicadas, como o discurso narrativo pode operar no interior do texto dramático. Como aporte teórico, utilizamos a narratologia de I. de JONG (1991), para validar nossos argumentos.

Palavras-chave: Narrativa. Drama. Tragédia Grega. Ésquilo. Sófocles. Eurípides

Artigo recebido em: 27 set. 2018.
Aceito em: 11 out. 2018.

¹ Parte deste artigo foi apresentado no V Colóquio do Grupo de Pesquisa sobre o Teatro Antigo: A Narrativa no Drama, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, de 17 a 19 de novembro de 2014, e na II Semana Internacional de Estudos Clássicos do Amazonas, que aconteceu na Escola Normal Superior da Universidade Estadual do Amazonas, de 30 de maio a 02 de junho de 2018.

BETWEEN NARRATIVE AND DRAMA: VIOLENCE AND LANGUAGE IN GREEK TRAGEDY

ABSTRACT: In Homer's *Iliad*, the brutality of the winners with the vanquished is awesome. The wrath of Achilles, in the face of the corpse of Hector, is the utmost expression of the hero's violence. In the plays *The Persians*, by Aeschylus, *The Women of Trachis*, by Sophocles, and *The Trojan Women*, by Euripides, tragedy represents this violence through the speeches of the characters, avoiding to show it on the scene. Such a procedure allows us to narrow down the relationship between dramatic and narrative genres. In this way, we analyze, in the plays indicated, how narrative discourse can operate within the dramatic text. We use the theoretical perspectives of the narratology of I. de Jong (1991) to validate our arguments.

Keywords: Narrative. Drama. Greek Tragedy. Aeschylus. Sophocles. Euripides.

INTRODUÇÃO

“Quando Pélops, o filho de Tântalo, foi a Pisa com velozes cavalos, desposou a filha de Enomeu, e dela Atreu foi gerado. Atreu gerou Menelau e Agamêmnon que desposou a filha de Tíndaro de quem nasceu Ifigênia”. Se apagarmos o contexto de produção da enunciação acima, podemos afirmar, seguramente, que alguém (que não sabemos, ainda, se interno ou externo à narrativa) faz uso dos eventos que conhece, provavelmente tendo como fonte a narrativa mítica. Todavia, se fornecermos o (con)texto de produção do qual a passagem é extraída, a *Ifigênia na terra dos tauros*, de Eurípides, mais precisamente, o início da peça no qual uma personagem entra e diz o prólogo:

Pélops, filho de Tântalo, indo a Pisa
com velozes cavalos, desposou a filha de Enomeu,
e dela Atreu foi gerado. Atreu gerou

Menelau e Agamêmnon de quem eu, Ifigênia, nasci
de sua união com a filha de Tíndaro”. (vv. 1-5)²

Temos que considerar, nesse caso, as condições do gênero produzido: ser uma peça de teatro, mais especificamente, ser uma tragédia. Ora, o narrador-texto do primeiro exemplo, que poderíamos lhe atribuir a categoria de narrador onipresente, passa à condição de narrador em primeira pessoa, tendo seu ângulo de visão reduzido, nomenclatura que de JONG (1991, p. 3) usa para identificar narradores com visão limitada dos acontecimentos. No segundo exemplo, até o verso 4, pelo menos, temos o mesmo procedimento. A partir do verso 5, quando o narrador-texto se identifica por meio da primeira pessoa, mudando a focalização da narração para si, ele reconstrói sua identidade de narrador, passando à categoria de personagem, sendo, o mais interessante, não personagem de uma narração, pois podemos ter um narrador-personagem, mas de uma ação dramática. Isso se torna assim, porque não podemos descurar do (con)texto de produção do enunciado: o teatro. Ao entrar em cena, ainda que o espectador só saiba com certeza no verso 5 que Ifigênia é quem faz o prólogo, até que isso aconteça, desconhecemos o nome do narrador da história. Enquanto na narrativa temos a apresentação, categoria importante para situar o narratário no tempo-espaço da história, no drama, há o *a priori* da personagem em cena, em frente ao espectador no espaço da área da performance. Quando Ifigênia diz seu nome, apenas nesse momento estamos cientes de que a filha de Agamêmnon é a narradora do relato, mas antes de ser narradora, já é personagem desde o momento que entra, silenciosamente, no palco.

Essa é uma das razões pela qual muitos teóricos da narratologia não consideram possível uma narrativa do drama, mas uma narrativa no drama, identificando alguns contextos em que essa pode ser aplicada ao dramático, apontando o prólogo de algumas peças, as partes corais, as narrativas de sonhos e, especialmente, o discurso de mensageiros como narrativas encontradas no gênero teatral. Estamos, em parte, de acordo com essa visão, entretanto consideramos poder ampliar um pouco mais o escopo da narrativa (como muitos narratólogos modernos), podendo também ser atribuída, algumas vezes, às falas

² Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολὼν
θοαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμει κόρην,
ἐξ ἧς Ἀτρεὺς ἔβλασεν. Ἀτρέως δὲ παῖς
Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε. τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ,
τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς.

Tradução nossa baseada no texto EURÍPIDE. *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione e note di Franco Ferrari. Biblioteca Universale Rizzoli. Milano: BUR, 1997.

de personagens no drama. Dessa forma, a narrativa, no contexto do drama, poderia ser vista como estratégias usadas seja pelas personagens, seja pelas partes em que a narração é melhor percebida e admitida, como recursos que reforçam, sobremaneira, a performatividade da ação dramática. Para isso, escolhemos três tragédias, *As Traquínias*, *Os Persas* e *Troianas* nas quais sublinhamos o(s) discurso(s) da violência como uma prática obscena, enquanto visto(s) fora da cena.

Nas suas origens, o teatro grego mantém um relacionamento íntimo com a religião e os rituais que envolvem o louvor aos deuses e o sacrifício de animais. Além do fator religioso, o agente político contribui fortemente com a forma artística que a tragédia grega assumirá definitivamente no século V a.C. A vida política era, na Atenas democrática dos séculos IV e V, conforme observa CARTLEDGE (2003, p. 3), profundamente teatral fora dos espaços formalmente designados como de teatro. Mesmo quando atinge o extremo da forma artística, estabelecendo as convenções do gênero dramático, a tragédia não se livra completamente dos vestígios presentes nos seus começos. Se o ditirambo, coro dançado e cantado em honra de um herói ou do deus Dioniso, é o antecedente da tragédia, essa forma que reúne a dança, o canto e o elemento religioso, por meio da presença da divindade, é que permanece, de modo pulverizado, na forma definitiva das tragédias representadas nas Dionísias Urbanas. Por essa razão, a forma definitiva da tragédia não reivindica para si o estatuto de um gênero puro, mas uma mescla que amalgama diversas características.

Sócrates³, na *República* (3.392a-3e), de Platão, advertindo Adimanto quanto à periculosidade das fábulas (μύθους 391e9), termina estabelecendo uma organização da narração ao apresentar a diferença feita quer por narradores de fábulas (μυθολόγων 392d2), quer por poetas (ποιητῶν 392d2). Ora, Sócrates, que, em 392a12, já havia afirmado que poetas (ποιηταί) e prosadores (λογοποιοί) falam mal dos homens no que concerne às coisas mais importantes; em 392d2-3, reconhecendo que uma narração (διήγησις) refere-se sempre ao passado (γεγονότων), ao presente (ὄντων) e ao futuro (μελλόντων), mostra ao seu interlocutor, através de exemplos extraídos da *Iliada*, como se opera a narração: ou por meio da narração direta ou simples (ἀπλῆ διηγήσει), ou pela representação imitativa (διὰ μιμήσεως γιγνομένην) ou ainda por meio de ambas (δι'ἀμφοτέρων). No exemplo extraído da épica homérica: “e pediu a todos os aqueus, sobretudo aos dois atridas, chefes dos povos” (*Il.*1.15-16), quem fala é o próprio poeta, diz-nos o filósofo, mas nos versos seguintes:

³ Trata-se, no contexto, da personagem Sócrates no diálogo *República*, de Platão, não do Sócrates histórico.

“Filhos de Atreu, e vós outros, Aquivos de grevas bem-feitas,
Dêem-vos os deuses do Olimpo poderdes destruir as muralhas
Da alta cidade de Priamo, e, após, retornardes a casa.
A minha filha cedei-me, aceitando resgate condigno,
E a Febo Apolo, nascido de Zeus, reverentes mostrai-vos”.(Il. I.17-21)

O poeta fala como se fosse Crises, buscando, assim, convencer o narratário de que não é Homero quem fala, mas a própria personagem. Aqui, Sócrates não estabelece diferença entre a figura do narrador, instância narrativa participante do texto, e a do poeta, Homero, figura real e histórica que compõe e executa a narração, apesar de parecer confundir as categorias narrador/autor, não deixa de observar, no plano da narrativa, os dois estilos de produzir uma narração. Em termos narratológicos, a diferenciação que o filósofo faz reside nas categorias de narrador-texto e personagem-texto que podem traduzir os termos *διήγησις* e *μίμησις*, respectivamente, de acordo com a posição do narrador dentro da narrativa: o que fala por si e o que fala como se representasse uma das personagens narradas. Então, Sócrates infere, em 393b7, que existe uma narração (*διήγησις*), quando o poeta diz os discursos e quando diz as ocorrências entre os discursos.

Dessa forma, Sócrates separa a narrativa simples ou direta da imitação, que se dá quando o poeta fala como se fosse outro, emprestando seu próprio estilo a cada personagem que ele declara que está falando, pois se assemelhar a outro seja pela voz seja pelos gestos, o filósofo compreende como representação. Sócrates, diferentemente de Aristóteles, considera possível fazer poesia ou narração que não seja imitação. Para comprovar sua afirmação, ele reescreve os versos da *Iliada* acima citados no estilo do poeta que fala em seu próprio nome. A esse modo de narrar, Sócrates opõe a representação ou imitação que é quando as palavras do poeta são suprimidas entre as falas, ficando apenas os diálogos. A esse estilo de narrar, apressadamente, Adimanto chama de gênero trágico com quem Sócrates está completamente de acordo.

Após definir bem os dois estilos narrativos, inclusive oferecendo exemplos (a narração pelo próprio poeta pode ser encontrada nos ditirambos, enquanto que o diálogo é um componente da tragédia e da comédia), Sócrates menciona a narração que pode ser feita usando ambos os modos (esse tipo, diz ele, pode ser encontrado em muitas passagens da épica). Sócrates admite, na narrativa épica, a mistura dos gêneros e mostra, com exemplos, como esses aparecem na narração. A partir dessa perspectiva socrática, podemos pensar no inverso e buscar, no drama, a ocorrência de elementos narrativos. Antecipadamente, sabemos da dificuldade que é usar a teoria narratológica aplicada ao drama que,

por natureza, não tem, claramente, a presença de um narrador, condição necessária para a narrativa, uma vez que o drama se preocupa muito mais em mostrar que em narrar. No entanto, essa dificuldade é atenuada se considerarmos, para efeito de análise, os contextos de enunciação no texto dramático, não a fábula como um todo. Também não consideramos a dupla enunciação (personagem que fala ao seu interlocutor na cena, mas também está se dirigindo ao espectador), pois o texto dramático será utilizado, aqui, como texto escrito, sem que haja preocupações com o seu contexto de representação.

O texto da tragédia grega se divide em partes dialogadas, cantadas e, incluiremos à parte, as didascálias internas (indicação de direção feita por personagens dentro da cena) e externas (a relação das personagens da peça e sua marcação de fala). As didascálias externas são mais frequentes no teatro moderno, fazendo uso abundante do recurso, a fim de orientar atores, diretores e encenadores das peças. Beckett, por exemplo, faz uso abundante desse recurso. Na tragédia, as partes dialogadas são, basicamente, o prólogo, os episódios e o êxodo, enquanto as cantadas estão reduzidas aos estâsimos. É essa oposição que estrutura a tragédia.

ARISTÓTELES, na *Poética* (1452b14), definindo os componentes diferenciais da trama, assinala seu desenvolvimento de acordo com a alternância das partes cantadas, destinadas ao coro, e das partes dialogadas e faladas, reservadas às personagens, mas sem que o coro delas esteja excluído. Por conseguinte, a peça começa com um prólogo falado que consiste, muitas vezes, em situar o espectador na esfera espaço-temporal na qual a ação da personagem se desenrolará. Além de permitir ao espectador identificar a localização espaço-temporal do mundo ficcional no âmbito da performance, em muitas das 32 tragédias que chegaram até nós, as personagens, no prólogo, realizam atos de fala que obedecem às regras do discurso.

AS TRAQUÍNIAS:

A NARRAÇÃO DO DESEJO COMO ELEMENTO MOTIVADOR DA VIOLÊNCIA

J.L. AUSTIN (1994) classifica ato de fala ou ilocucionário como a realização ou a tendência de realização da ação nomeada. Nos versos iniciais de *Traquínias*, Dejanira desaprova o ditado antigo que diz da impossibilidade de o homem conhecer (ἐκμύθοις) v.2) o seu fado antes que chegue ao fim e, porque conhece seu passado, quando vivia na casa do pai, Eneu, ela sabe (ἔξοιδα v.5) que sua vida é infausta, sem que tenha descido antes ao Hades. No prólogo, Dejanira aparece como destinatária da sentença proverbial, que tem como locutor a tradição, e, como receptora da mensagem é obrigada a responder a seu

interlocutor que não é mais a tradição, mas o espectador ateniense do século V ou uma figura ficcional interna ao drama, como sugerem alguns a partir do verso 49, quando a Ama entra em cena. Em vista disso, devemos conceber o provérbio como uma espécie de práxis que não ultrapassa a língua que o subentende, nem o contexto humano no qual ele opera. O que temos, aí, é uma operação da linguagem na qual locutor (o provérbio) e alocutário (Dejanira) se engajam na ação.

Assim como toda ação humana tem uma origem, o ato de fala também tem sua origem, uma motivação e, por conseguinte, a consequência dessa motivação que resultará no sucesso ou não da ação. Em *As Traquínias*, o desejo é um elemento motivador e um agente causador da extrema violência representada na peça. Por meio da expressão *καθαίνειν ἐπιτυχόμην* (suplicava morrer), Dejanira explicita o medo das possíveis núpcias com o rio Aqueloo e indica para seu interlocutor o final da narração, para iniciar outra, desta feita, a chegada de Hércules para libertá-la e travar luta com o rio. Até esse ponto, Dejanira se apresenta como personagem da sua própria história, narrando o que lhe aconteceu. Nos versos 21-23, há uma fenda separando o outrora dos relatos e o agora da história. Dejanira não sabe (*οἶδα* 22) como foi o combate entre Hércules e o Aqueloo, porque não viu. Nesse instante, a afirmação de Dejanira “não posso dizer” (*οὐκ ἂν δειποῖμι* v.22) personifica sua ação não mais como instância narrativa, mas como personagem do drama sofocliano. Ela se cala em relação ao espetáculo (*θεῖας* v.23) a que não assistiu, pois estava atordoada pelo medo de que sua beleza fosse causa do seu infortúnio, guardando a narração (*ἂν λέγοι* v.23) da morte, para quem não treme diante dela.

Nesse ponto, Dejanira dá relevo às convenções dramáticas, inibindo a exibição da morte em cena aberta, restringindo-a tão somente à possibilidade do relato. Se o discurso trágico se modifica quando um mensageiro intervém, nessa narração há o inverso, pois, do verso 1 ao 21, acompanhamos o longo relato de Dejanira que sofre uma interrupção nos versos 22 e 23, com a suspensão do tempo narrado e a volta do tempo da performance, para finalmente retomar sua narração até o final do prólogo. Com efeito, a pausa empreendida por Dejanira é uma forma de trazer o olhar do seu interlocutor, a Ama e o público do teatro, sobre si. Dessa forma, Dejanira assume no prólogo o papel de mediadora que serve para conectar dois extremos, no caso, os eventos passados e a presença física de Dejanira no presente da história.

Ora, se o Mensageiro da tragédia entra em cena, como bem observa de Jong (1991, p. 9), e fala com as outras personagens no palco e, por tabela, aos espectadores do teatro, sobre o que esses não veem, consentindo-lhes vislumbrar aspectos da cena que só ele conhece, assim, Dejanira desempenha um papel similar ao do Mensageiro, visto que narra para sua interlocução o que não é possível mostrar na cena. É interessante, ainda, em *As Traquínias*, notar as

instruções da Ama a Dejanira, a partir do verso 49, como já mencionamos acima. Podemos tomar a presença da Ama como a de um diretor que irá conduzir a cena, como faz um narrador na épica. Ao dirigir-se à sua senhora, ela oferece informações extradiegéticas, como o fato de Dejanira prantear continuamente a ausência de Hércules. Mas, mais radical é a marcação cênica que ela realiza ao sugerir a Dejanira como deve agir, como se soubesse, antecipadamente, como uma espécie de narrador onisciente, das ações das outras personagens: Hilo, por exemplo, que acaba de entrar na cena.

Em *As Traquínias*, Sófocles utiliza tais estratégias com parcimônia, mas abusa desse recurso no *Ájax*, em *Electra* e no *Filoctetes*, como bem observa DUNN (2009, p. 343). Tomando a afirmação de DUBOIS (2007, p.330-31) de que todo enunciado, praticamente, pode ser, de um modo ou de outro, considerado como ilocucionário (**todo ato de fala que realiza ou tende a realizar a ação nomeada**), podemos perceber, a partir do verso 530, na interlocução de Dejanira com o Coro, num sintagma simples “vim às portas” (θυραῖος ἦλθον v.533), a interposição dos planos dramático e narrativo, dito de outra forma, Dejanira não apenas diz, mas enquanto diz faz o que diz. Nessa passagem, não podemos afirmar que Dejanira está narrando completamente, mas é possível atestar que o dramaturgo utiliza estratégias próximas às da narração, por exemplo, a conexão dos espaços – o de dentro da casa e o de fora -, isto é, o espaço visível da cena – Dejanira diante das portas - e o espaço invisível – Licas dentro da casa (καθ’οἶκον v. 530). A saída de Dejanira às portas do palácio não é suficiente para dar prosseguimento à cena. Então, será necessário explicar (φράσουσα v.534) ao coro os feitos do passado recente, que ela terminou de realizar, mas que tanto o coro enquanto interlocutor quanto o espectador só ficam conhecendo no futuro, à medida que a ação se desenrola.

No drama, esse estratagema pode funcionar como uma forma de antecipação (πρόληψις), para causar determinado suspense nos espectadores internos e externos. A ação, que terá lugar mais à frente, é, aqui, de certa maneira mencionada ou arquitetada (ἀτεχνησάμην v. 534) por Dejanira. Podemos dizer que o relato de Dejanira (vv. 531-87) é o núcleo decisório da tragédia. Nesse momento, o quadro trágico da peça começa a se desenhar. Sutilmente, os aspectos violentos do passado vão sendo retomados no presente (vv. 554-77 [monstro, sangue, assassinato, assédio, flecha] e 579 [morte]) (v. 578 ἐννοήσας e v. 580 ἔβρασα [lembrar e embeber]) e os do futuro (v. 575 [sortilégio e morte] κλητήριον) se definindo a partir da decisão da personagem. Pela primeira vez, Dejanira se sente, de fato, ofendida (λωβητόν v.538) com o esposo e humilhada com a juventude de Íole que prospera e com a sua que fenece a cada dia. Se no passado, Dejanira foi o objeto da disputa entre o rio Aqueloo e Hércules, agora a posição se inverte, Hércules é o objeto da “disputa” entre Dejanira e Íole. O

desejo, como já afirmamos, é o elemento motivador da ação das personagens e produtor de violência: o desejo violento de Hércules por Dejanira leva-o a matar Aqueloo e o monstro Nesso, o amor desmedido de Hércules por Íole o faz rasar cidades e escravizá-la, e, por fim, o apego de Dejanira a Hércules arrastam ambos para a morte.

OS PERSAS: A NARRAÇÃO E OS MODELOS DE LABOV

Em *Os Persas*, o discurso da violência está presente na polaridade estabelecida por categorias militares e culturais por meio das quais a relação identitária grego e bárbaro ou grego e persa se funda. Junto a isso, como em *As Traquínias*, o desejo é, também, um elemento que move as personagens impelindo-as a agir e, assim, constrói sua ação dramática. Na longa cena de abertura da tragédia (vv. 1-158), iniciada pelo párodo, pois a peça não tem prólogo, temos um recitativo (vv. 1-64 e vv. 140-158) e um canto lírico (vv.65-139), cujo tom saudosista contribui com a narração do Corifeu, representante do coro, acerca do seu papel de cidadão na guerra em dois momentos distintos: na juventude e na velhice. O coro é composto pelos Fiéis do palácio de Xerxes, eleito, por causa de sua velhice, para ser o guardião da terra do rei. À vetustez do coro opõe-se a juventude, representada por toda a força nascida da Ásia (πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς v. 12), o que é fonte das suas inquietações ao pensar no retorno do rei (νόστῳ τῷ βασιλείῳ v. 8) com seu exército e com um carregamento de ouro. Dentre as aflições narradas pelo Corifeu está a falta de notícias, já que nenhum mensageiro (ἄγγελος v. 14) nem cavaleiro (ἵππεύς v. 14) chega à cidade dos persas.

Limitado no seu papel de narrador para relatar eventos futuros, o Corifeu narra, saudosa e detalhadamente, a formação e a expedição da armada persa contra os gregos. No discurso proferido por ele, destacamos, no verso 62, a palavra desejo (πόθος) como um elemento relevante para a construção da ação da peça. Olhando os eventos com os olhos de guardião fiel, o Corifeu focaliza sua narração no poderio militar da armada asiática, cuja magnitude lhe surpreende e, especialmente, na destreza com as armas, os cavalos e os carros. Esse procedimento do Corifeu aponta para o significado dúplice que a palavra πόθος assume no contexto da enunciação. Um sentido superficial e outro profundo no nível da narração. De um lado, há a história contada da marcha persa contra os gregos, percebida pelos espectadores internos (se houver e parece não haver) e pelos externos (o espectador ateniense, para quem a história tem um significado especial), de outro, o discurso do Corifeu que, de certa forma, lamenta e questiona sua decrepitude. No plano expressivo da narrativa, o espectador se

enleva com as imagens produzidas pela narração, contudo, no plano do conteúdo, o coro está manifestando seu desejo em participar do combate, ao mesmo tempo em que se dá conta das suas limitações. O Corifeu, com efeito, assume em seu próprio discurso não apenas a posição de um narrador que conhece os eventos vivenciados por outros, mas também a de agente da própria experiência e juiz da causa presente. Se no tempo interno do drama o coro torna-se testemunha e intérprete das condições em que a cidade se encontra, no externo, constrói um mundo que aparece como ficcional. Isso nos ajuda a compreender como esse mundo construído a partir do discurso pode também se referir ao mundo natural e cultural do qual depende todo discurso.

A partir do verso 65, há uma mudança de tom no estilo da narração, que, além de ser cantada, acrescenta uma nova informação à narração do Corifeu. O Coro sabe que o devastador exército (περσέπολις βασιλεις στρατός vv. 65-6) atingiu (πεπέρακεν v. 65) o continente vizinho, fornecendo detalhes minuciosos como o de que transpôs o estreito do Helesponto numa passarela amarrada por cabos – informação que se confunde com fatos históricos relatados por HERÓDOTO (7.33-35); sabe, inclusive, a estratégia do rei de enviar homens por terra (πεζονόμοις v.76) e por mar (ἐκ θαλάσσης v.76). Pendendo entre a ficção e a realidade, o Coro encaixa, no seu relato, elementos presentes na narrativa histórica, como a alusão ao açoite do Helesponto por Xerxes, e, na épica, os elementos comparativos, como a menção a Xerxes igual a um imortal. É interessante, aqui, chamar a atenção para a palavra ιούθεος (v. 81), igual a um deus, pelo que ela implicará a ação da peça, pois prenuncia, anacronicamente, a vingança divina sobre Xerxes. O discurso que segue (vv. 81-92) reforça, de um lado, a atmosfera nostálgica dos versos iniciais do Corifeu, intensificando na narração o predomínio persa dos milhares de navios (πολυναύτας v.83), os carros (ἄρμα v. 84) e os homens ilustres armados com o arco vencedor (τοξόδομνον Ἄρη v. 86), por outro, prepara o terreno para o desenlace da tragédia. O foco da narração, que desde o verso 65 tem sido no poder do exército dos persas; dos versos 93-101, o narrador se desvia dos eventos contados e faz uma reflexão na qual questiona a limitação humana e sua impossibilidade de escapar das armadilhas do destino. Após a ponderação, o Coro compartilha a responsabilidade da guerra com a Moira divina (Μοῖρα v. 101), atribuindo a ela a imposição da guerra aos persas e a luta que destrói as cidades.

Do final da narração do Coro à entrada da rainha em cena, há uma transformação no tom do que vinha sendo dito até então. O triunfo certo da armada persa dá lugar às incertezas das suas ações. O luto substitui o ar triunfal da narração do Coro. Quando a rainha entra em cena, revelando suas preocupações com a intenção do filho de devastar a terra jônica (Ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων v. 178), uma nova tensão na peça se inicia.

Ora, parece uma predileção de Ésquilo, em suas narrativas, começar mostrando uma situação tensa focalizada por uma personagem e, à medida que a narração se desenrola, introduz no interlocutor certa expectativa e temor, a partir do dilema das palavras de quem narra, causando certo suspense, a partir do espetáculo, e apreensão no espectador, por meio da composição das ações. Essa estratégia se acomoda muito bem à afirmação de Aristóteles, quando trata da fonte do temor e da compaixão, na *Poética*, e que afirma que esses podem surgir do espetáculo, assim como da composição das ações – o que seria apropriado a um poeta menor –, mas o enredo deve ser composto de forma a que quem escute o desenrolar das ações, ainda que não as veja, sinta medo e compaixão pelos acontecimentos – o que, nos parece, é o caso do relato do sonho da rainha em *Persas*.

GOWARD (1999, p. 58) assevera que o suspense pode ser a maior contribuição de Ésquilo para o desenvolvimento do drama. Podemos comprovar o que diz a autora com a afirmação da rainha que inicia seu discurso, referindo-se à repetição dos frequentes sonhos pelos quais é acometida. A causa principal é a ausência do filho que partiu para lutar contra os jônios. Passando de um plano geral para um particular, ela menciona o pesadelo da noite recente (ἐναργῆς v.179). A narração onírica que passa a fazer, sem dúvida, é uma metáfora do combate entre gregos e persas. No entanto, ela aparece nesse momento da peça, para prolongar o desconhecimento das personagens do drama acerca dos eventos finais, uma vez que até o fim, o intuito de Ésquilo é o de retardar e incidir brilho à notícia de que Xerxes foi derrotado. O início das desgraças, que se inicia já com a imagem do sonho, antecipa a narrativa do Mensageiro que entra em cena como um narrador-testemunha dos acontecimentos: "E é como testemunha (παρών) e não repetindo palavras alheias / que vos relatarei, ó persas, as desgraças que nos esperam" (vv. 266-67).

WILLIAM LABOV (1972), analisando histórias orais modernas, sugere seis partes presentes em todas elas (resumo, orientação, ação complexa, resolução, avaliação e coda). A estrutura de Labov pode ser encontrada e aplicada ao relato do Mensageiro sobre o que aconteceu na guerra. Ao dirigir-se a seus interlocutores, o Mensageiro reforça a veracidade do que vai ser dito, creditando ao ver, porque estava presente, a garantia do relato. É como testemunha, não por ouvir de outrem que ele está habilitado a empreender a narração. Sem sinuosidades, ele é direto na mensagem. Com economia, lança palavras que revertem em imagens: "Um monte de cadáveres de nossos infelizes mortos / cobrem (sic) as praias de Salamina e todos os seus arredores" (vv. 272-73).

No nível cronológico dos acontecimentos, a informação principal está dada. Os persas caíram. A derrota é o evento final da história, tudo está resolvido, é a resolução (categoria quatro do sistema de Labov), todavia,

estrategicamente, essa notícia é o motor da narração que virá. É o impulso para o Mensageiro dizer como os fatos ocorreram. Os níveis narrativo e dramático se alternam entre a narração do Mensageiro e a recepção do Coro da mensagem. O diálogo permite-nos ver as terríveis mortes e o cenário violento descrito pelo Mensageiro sem que haja necessidade da representação visual das ações. Ao ouvir o relato do Mensageiro, o Coro põe a cena diante dos seus olhos, que, por sua vez coloca à vista dos espectadores. Prosseguindo a narração, o Mensageiro dirige a cena, no sentido de guiar o seu destinatário, dando a ele direções e localizações que lhe permitam orientar-se (segunda categoria de Labov) espaço-temporalmente nas situações da história. Além da localização espacial, Salamina, o narrador cita, sem mencionar a violência das mortes, a esmagadura do exército persa, decorrente do entrelaço dos navios. Contraposta a esses eventos, temos a notícia, talvez a mais esperada por todos os persas, especialmente pela rainha, de que Xerxes está vivo. Essa novidade é um gancho para que o Mensageiro possa enumerar, cronológica e ordenadamente, o que ocorreu a cada um dos combatentes (vv. 302-30) que estava em Salamina (terceira categoria de Labov denominada de ação complexa).

O relato do Mensageiro, conforme dito acima, começa pelo fim. Após conhecer o destino trágico dos persas, é que o narrador oferece algumas indicações sobre a história, resumindo-a. Isso serve, de acordo com a primeira categoria de Labov, para receber a atenção do ouvinte. Se a calamidade já foi anunciada, portanto já conhecemos o final da batalha, a questão posta em pauta é a de quem iniciou o grande desastre: gregos e persas. Num longo discurso (353-432), o Mensageiro contará, desde o início, quem foi o responsável por tal desgraça. Parece que não há um lado culpado. E se isso for verdade, não há razão para limitarmos a leitura da tragédia à dicotomia grego-persa, mas serve para reiterar mais ainda a postura do dramaturgo diante da divindade. Na fala da rainha, nos versos 472-79, essa acusa uma divindade cruel (στυγὲ δαῖμον v.472) como autora da ação. Reconhece o preço que o filho pagou por ter tentado destruir Atenas. Talvez seja em *Os Persas* que Ésquilo tenha sido mais homérico ao se dar conta de que na *Ilíada* não há nem bons nem maus ao fazer uma tragédia na qual essas fronteiras estão apagadas.

Nos versos finais do relato, o Mensageiro oferece ao espectador, por meio de marcas (coda, sexta categoria de Labov) muito bem delineadas que a narração terminou: "Eis a verdade, e deixo de relatar um grande número de desgraças que um deus fez cair sobre os persas" (vv. 513-14).

Das seis categorias que Labov aplica à narração de uma história, a avaliação (quarta categoria), que diz respeito aos comentários sobre a história ou o porquê de ela estar sendo contada ou porque é importante contá-la, não é algo tão evidente no relato do Mensageiro, visto que ele não para a narração para

fazer digressões ou comentários, dar seu ponto de vista. Seu papel é simplesmente narrar. Pensamos que a avaliação da história contada pelo Mensageiro está fora do tempo da narração, porque está fora do tempo da dramatização/performance. Ora, no caso da tragédia, a avaliação cobre tudo o que não faz parte do episódio relatado, porque o tempo da narração deve ser melhor “aproveitado” para que possa construir, nas mentes dos espectadores internos e externos, imagens vivas da coisa narrada, cumprindo, assim, sua convenção de não mostrar cenas violentas, como as que os persas foram submetidos, por exemplo. Dessa forma, realmente não cabe ao Mensageiro avaliar, função que será dada, no plano interno do drama, aos comentários dos interlocutores do Mensageiro, como os do Coro: "Agora a Ásia inteira chora, sentindo-se deserta" (vv. 548-49), e os da rainha: "Como sou infeliz! Nosso exército foi destruído! Ó clara visão de meus sonhos noturnos!" (vv. 516-17). E, no plano externo, a avaliação que o público no teatro faz da peça de Ésquilo. Claro que isso já é outra história, é recepção, que não trataremos aqui.

TROIANAS: AMARGURA E PESSIMISMO

Os Persas e *Troianas* se aproximam pela produção de discurso narrativo em cena de uma ação passada, a primeira, baseada numa história real, a segunda, numa história mítica. Colocamos as duas tragédias mais ou menos aproximadas pela proximidade do tema da guerra. Apesar da relação temática, entre Ésquilo e Eurípides, há profundas diferenças na maneira de ambos observarem a guerra. Eurípides, em *Troianas*, encara a guerra com grande amargura e pessimismo. A postura de um, Ésquilo, é a de um narrador que participou da ação, no caso a guerra, enquanto a do outro, Eurípides, é a de quem contemplou de longe, por meio da leitura de documentos, de testemunhos etc. Desse modo, quando os dois analisam a situação da guerra têm, e isso é natural, posturas distintas. Num jogo de cena, real e ficcional parecem se confundir. E, assim, *Os Persas* e *Troianas*, constroem suas ações dramáticas.

Em *Os Persas*, temos alusões aos lamentos das mães que perderam seus filhos, e o lamento da rainha, mãe de Xerxes. Em *Troianas*, temos a impressão de ser uma peça que congrega o lamento de todas as mães numa espécie de canto fúnebre. *Troianas* é uma peça de pouca ação, estática. Estática, aqui, não quer dizer ausência total de ação, mas ação constituída em discursos. Esse é um elemento nuclear para a ação da peça, visto que é por meio desse recurso que a ação se desenvolve. Comparando a ação das duas peças, em uma, temos uma velha rainha, a rainha Atossa, que chora o desastre da expedição por causa do

seu filho; em outra, outra velha rainha, Hécuba, que chora desesperada o aniquilamento da cidade, os parentes mortos e a própria vida.

Há muitas semelhanças entre elas, no que diz respeito ao discurso. Nas duas peças, os gregos vencem a guerra; ainda nas duas peças, a focalização da narrativa, o ponto de vista, é feita a partir da visão dos vencidos. Na primeira, os gregos lutam defendendo a pátria contra o inimigo, obtendo a companhia e o favor dos deuses; na segunda, os heróis parecem abandonados completamente pelos deuses, pois a vitória decorre da matança cruel dos troianos pelos gregos. Um ponto marcante das duas tragédias é a figura do mensageiro. O mensageiro persa tem uma profunda solidariedade com Atossa, se irmanam, talvez, pelo sofrimento, enquanto que em *Troianas*, Taltíbio, o arauto, é um mero cumpridor de deveres. Faz o que lhe mandam fazer. Ao entrar em cena (v. 235), demarca seu lugar de arauto, dando notícias recentes. As notícias trazidas por Taltíbio não são representadas, daí a palavra cumprir uma função relevante na tragédia. O resultado da ação, não a ação propriamente, é o que marca o fluxo da peça. O sorteio (κεκλήρωσθ', v. 240) já aconteceu. Ao ser avisada disso por Taltíbio, Hécuba, em pranto, alude às instâncias espaciais que interrompem a fala do arauto, mas permitem que o espectador conheça o destino das mulheres escravizadas. Como uma personagem coadjuvante na cena, Hécuba auxilia Taltíbio a informar acerca dos eventos que ela, as outras troianas e o público do teatro desconhecem. Taltíbio se mostra sabedor de muitas coisas, mas precisa organizar a sequência dos acontecimentos, para que a mensagem que ele porta possa fazer sentido. Assim, ele responde às várias indagações de Hécuba: "Sei (οἶδα), mas uma questão por vez, não todas juntas" (v. 246).

Os mensageiros de Eurípidés, observa de JONG (1991, p. 5) referem-se a si mesmos como eu/nós no início e no final das histórias; no meio, eles desaparecem. Na fala de Taltíbio, ele inicia a mensagem anunciando que ele fez a rota e que veio, utilizando a primeira pessoa, para no final do relato revelar o que sabe, demarcando bem seu lugar de conhecedor dos fatos, porque os viu, além de ser o executor da ação. No meio do discurso, parece dividir com Hécuba os conhecimentos dos acontecimentos, limitando-se a esclarecê-la do que ele, de antemão, já sabe. Nesse diálogo, o Coro cumpre uma função similar à de Hécuba ao indagar sobre o futuro da fortuna troiana. Hécuba, é claro, não está em condições de lhe responder, dada a situação em que se encontra, mas Taltíbio se apressa e encerra sua narração num tom que oscila entre o narrativo e o dramático. Ele age, em 294-305, como um diretor (ou narrador?) que movimenta as personagens, a fim de que a história seja contada.

Ide, carece carregar Cassandra para cá
rapidamente, escravos, a fim de que eu,

tendo-a dado ao comandante, depois as cativas
que foram sorteadas aos outros conduza
Éa! De que tocha, lá dentro, arde um brilho?
As troianas queimam seus recessos – ou que fazem -,
vendo-se em vias de serem levadas desta terra
para Argos, e incendeiam seus próprios corpos,
pretendendo perecer? Sim, a liberdade,
nesses casos, inquietamente atura males.
Abre, abre, que não lance a culpa a mim
o que é útil a elas, mas hostil aos aqueus. (vv. 294-305)

Sem dúvida, toda a enunciação está no plano da ação dramática. O arauto está desempenhando o papel de mensageiro no espaço da representação cênica e, dentro do espaço da ficção, atua como uma voz de comando, que ordena aos escravos trazer Cassandra para fora. Assim, ele não perde sua função de ligação entre o invisível e o visível e o desconhecido e o conhecido. Taltíbio, aqui, serve para conectar a ação externa, invisível ao espectador e a seus interlocutores à ação interna do presente da ação, que poderíamos traduzir como a ordem que Taltíbio dá aos escravos e que é visível aos espectadores e a seus interlocutores. Por conseguinte, no presente da ação, há algo que ele não pode narrar, por desconhecer: o que está se passando fora da vista do público. A morte, que seria útil às troianas, mas não aos aqueus, é o obscuro que se esconde por trás das palavras cujos referentes não podem ser representados.

Ainda que a representação no palco de cenas terríveis pareça excluída da tragédia, Eurípides, em *Troianas*, cuja ação pode advir das “manifestações de sofrimento”, conforme afirma WERNER (2004 p. XIX), o autor dribla a convenção e, por metonímia ou antonomásia, expõe, no palco, o sofrimento do vencido, algo que pode ser pior do que a morte. Por meio de palavras, lamentando seu sofrimento e dos seus entes, Hécuba não precisa morrer, para nos dar certeza da ação. Seu sofrimento é uma prova de que os gregos, os vencedores, são vistos desfavoravelmente, e que a narração no discurso trágico, sem perdas das convenções dramáticas, permite-nos entrever o terrível espelhado pelas ações, também discursivas, dos vencedores: o sacrifício de Polixena e a morte de Astíanax. Ora, a guerra, que provoca a fúria dos homens e sua destruição, também traz a angústia e a destruição das esperanças, como vislumbramos nos discursos das rainhas Atossa e Hécuba, choros e trenos – o que não é vetado à exibição em cena.

N'Os *Persas*, por ser um drama histórico, Ésquilo talvez tenha optado por alindar a cena da desdita dos vencidos com muita nobreza. Os discursos dos velhos persas não aludem ao poder destrutivo da guerra, tampouco à crueldade a

que se pode admitir numa guerra. Quanto às *Troianas*, temos um cenário bem diverso. Apesar de baseada no mito – o que poderíamos pensar que esse se distancia do presente dos espectadores mais que a história –, os discursos narrados pelos vencidos alcançam o extremo da dor, ao mesmo tempo em que salientam a deterioração dos valores morais dos vencedores.

Nas suas estratégias discursivas, Eurípides, chamado de τραγικώτατος por seu retrato agudo dos sofrimentos humanos, “brinca” com o público ao deslocar sua atenção da desgraça humana para a contemplação dos mesmos sofrimentos, só que numa nova perspectiva do debate jurídico, como observamos no debate entre Hécuba, Helena e Menelau nos versos 895-1059 das *Troianas*. Antes, em 890, Hécuba dirige-se a Menelau, a fim de exortá-lo a matar Helena e adverti-lo de que não se agarre a ela com forte desejo (πρόθω v 891), pois ela é a causa dos sofrimentos de muitos. Helena, por sua vez, numa longa exposição em que mistura elementos narrativos e dramáticos, trata de inverter a acusação contra si, narrando o mito da história do seu rapto, na tentativa de desconcertar o destinatário das suas palavras. Em sua defesa, Helena vai buscar fontes que são anteriores à sua ida para Tróia. Interessa-nos, na politonalidade do debate, a força da palavra na narração mítica por parte de quem faz. A proscrição da violência no palco não impediu a violência que a palavra pode exercer no discurso. Assim, caminhando para o fim, os atos de fala de personagem, discursos em contextos jurídicos e narração do terrível podem redundar na realização de coisas com referentes na realidade. As palavras de Nesso enganam Dejanira e o maior herói da Grécia é morto por quem já morreu. O discurso histórico de *Os Persas* no qual Ésquilo se baseia para criar sua tragédia é tão eficaz quanto a narrativa mítica que produz realidades. A afirmação de Marguerite Yourcenar, no ensaio *Peregrina e estrangeira*, é bastante pertinente à nossa observação:

Uma geração assiste ao saque de Roma, outra ao cerco de Paris ou de Estalingrado, uma outra ainda à pilhagem do Palácio de Verão: a tomada de Tróia unifica numa só imagem essa série de instantâneos trágicos, sede central de um incêndio que faz furor na história, e o lamento de todas as velhas mães cujos gritos a crônica não teve tempo de ouvir acha uma nova voz na boca desdentada de Hécuba. (YOURCENAR, 1990, p. 22-23)

Os atos dialógicos representativos são, com frequência, reveladores do saber das personagens, por exemplo, o que Hécuba conhece de Helena, e o que essa sabe da sua própria história e daquelas que antecedem a sua. Esses atos permitem situar as personagens de forma qualitativa, e o que elas sabem é signo de sabedoria e poder. O conhecimento que Helena possui dos antecedentes da

guerra terminam por ser o argumento mais forte para sua salvação. O conhecimento dos eventos, a memória deles, quer direta ou indiretamente, protege Helena contra o uso sinistro que Hécuba quer fazer do passado.

Nas peças de teatro, dois níveis de elocução são estabelecidos: o da narração e o da ação dramática propriamente. Essa dupla enunciação abre espaço para que o espectador possa ter dois modos de ver a questão que são totalmente válidos, embora irreconciliáveis, já que de um lado temos a performance com suas convenções próprias e do outro a narração.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2004.

AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est faire*. Traduction par Gilles Lane. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

CARTLEDGE, P. 'Deep plays': theatre as process in greek civic life. In *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CUSSET, C. *La tragédie grecque*. Paris: Éditions de Seuil, 1997.

DUNN, F. Sophocles and the narratology of drama. In *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*. (Ed. Jonas Grethlein & Antonios Rengakos). Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

ÉSQUILO. *Os Persas*. Tradução de Junito Brandão. São Paulo: Mameluco, 2013.

EURÍPIDE. *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione e note di Franco Ferrari. Milano: BUR, 1997.

EURÍPIDES. *Duas Tragédias Gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOWARD, B. *Telling tragedy: Narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth, 1999.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

de JONG, I. J.F. *Narrative in drama: the art of the euripidean messenger-speech*. Leiden: E.J. Brill, 1991.

LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. Tradução de M. Bagno; M. M. P. Scherre; C. R. Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

PLATONE. *Tutte le opere*. Republica. Timeo. Crizia. Traduzioni di Umberto Bultrighini, Giovanna Caccia e Enrico V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.

SÓFOCLES. *As Traquínias*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

YOUCENAR, Marguerite. *Peregrina e estrangeira*. Tradução de Myriam Campelo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO é mestre (2001) e doutor (2008) em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado, com bolsa CAPES – Código de Financiamento 001, pela Universidade de Lisboa (2016). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Ceará (UFC), atuando como professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras, nas linhas de pesquisas Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas e Literatura. Mito. Outros Saberes. Dentre suas publicações estão o livro “*Electra de Sófocles: tradução e estudo*” (*Substância*, 2015), o artigo “A cidade na tragédia grega” (*Letras em Revista*, 2016) e os capítulos de livro “Dos amores apaixonados, XI Sobre BÍBLIS: tradução, alusão e tradução” (*Tradução comentada e comentários de tradução*, 2017) e “Sensatez e loucura na tragédia Ajax, de Sófocles” (*Estética e existência: filosofia e loucura*, 2018).