

Letícia Freitas Alves

A narrativa de Euríbatos na tragédia Agamêmnon de Sêneca

um diálogo entre gêneros

u
Imprensa
Universitária
UFPA



**A narrativa de Eurílates na
tragédia Agamêmnon de Sêneca
um diálogo entre gêneros**

Presidente da República
Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação
Rossieli Soares da Silva

Universidade Federal do Ceará - UFC

Reitor
Prof. Henry de Holanda Campos

Vice-Reitor
Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração
Prof. Almir Bittencourt da Silva

Imprensa Universitária
Diretor
Joaquim Melo de Albuquerque

Conselho Editorial
Presidente
Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros
Prof.^a Angela Maria R. Mota Gutiérrez
Prof. Ítalo Gurgel
Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

A narrativa de Eurílates na tragédia Agamêmnon de Sêneca um diálogo entre gêneros

Letícia Freitas Alves



Fortaleza
2018

A narrativa de Euríbatos na tragédia *Agamêmnon* de Sêneca: um diálogo entre gêneros

Copyright © 2018 by Leticia Freitas Alves

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)
Av. da Universidade, 2932, fundos - Benfica - Fortaleza - Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Yvantelmack Dantas

Normalização bibliográfica

Luciane Silva das Selvas

Projeto visual

Sandro Vasconcellos

Diagramação

Frank Bezerra

Capa

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

A474n Alves, Leticia Freitas.
A narrativa de Euríbatos na tragédia *Agamêmnon* de Sêneca [livro eletrônico]: um diálogo entre gêneros / Leticia Freitas Alves. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2018.
871 Kb ; PDF - (Coleção de Humanidades - UFC)

ISBN: 978-85-7485-335-2

1. Sêneca. 2. Teatro latino (tragédia). 3. Gêneros literários. I. Título.

CDD 882

Agradecimentos

Agradeço a Deus e a minha família, pelo apoio incondicional!
Agradeço especialmente ao professor Edi a quem devo a orientação linda e cuidadosa que culminou neste livro!

Sumário

PREFÁCIO 8

INTRODUÇÃO 13

NARRAÇÃO E TRAGÉDIA: TEORIA E REALIZAÇÃO 20

A teoria narrativa: da Grécia a Roma 20

Platão 20

Aristóteles 28

Horácio 36

Quintiliano 41

O mensageiro da tragédia greco-latina 47

O mensageiro da tragédia grega 47

O mensageiro da tragédia latina 65

Considerações do Capítulo I 75

A NARRATIVA DE EURÍBATES 77

A teoria narrativa no discurso de Euríbetes 77

A tradição épica no discurso de Euríbetes 84

Considerações do Capítulo II 109

CONSIDERAÇÕES FINAIS 111

BIBLIOGRAFIA 112

A autora 118

Prefácio

José Eduardo Lohner
(Universidade de São Paulo)

O interesse pela tragédia de Sêneca tem se renovado nas últimas décadas, estimulado pelo notável avanço alcançado por estudos críticos publicados a partir dos anos 60, notadamente em língua inglesa, na análise e interpretação desse *corpus* formado por oito peças tidas hoje como legitimamente atribuídas a Sêneca, e de mais duas de autoria anônima, o qual constitui o que nos chegou em estado integral da extensa produção trágica latina.

Dentre os aspectos debatidos pela crítica, podem ser destacados três de particular relevância para a adequada recepção dessas obras. O primeiro envolve a questão da relação do drama senequiano com a tragédia ateniense do século V a.C. Uma das contribuições até hoje mais importantes para o tratamento desse tema é o estudo de R. J. Tarrant, “Senecan dramas and its antecedents”,¹ que permitiu revisar uma posição sedimentada na crítica desde meados do século XIX acerca de uma suposta dependência direta da poesia de Sêneca relativamente a modelos da tragédia ática. Essa investigação de Tarrant esclareceu vários aspectos de distanciamento da técnica dramática senequiana frente a dos autores gregos, tendo-se avaliado a presença, na poesia senequiana, de práticas fixadas no drama heleenístico, observáveis no teatro latino da época republicana, além de uma evidente proximidade da linguagem poética de Sêneca com a da poesia latina não dramática, notadamente a da época de Augusto.

¹ Tarrant, R. J. “Senecan drama and its antecedents”. *Harvard Studies in Classical Philology (HSCP)*, nº 82, 1978, p. 213-263.

Outro tema importante para a compreensão da poesia senequiana consiste em sua relação com a técnica retórica. Sobre essa questão, interessa destacar o estudo de S. Goldberg, *The fall and rise of roman tragedy*,² no qual se procedeu à inversão dos argumentos depreciativos, antirretóricos, sobre a qualidade dos dramas de Sêneca, formulados por F. Leo, em sua edição das tragédias publicada em 1878, os quais influenciaram boa parte da crítica até meados do século XX.³ Goldberg sustenta em seu artigo que a linguagem retórica no drama, tida modernamente como excessiva no caso de Sêneca, não constituiu um elemento descaracterizador da forma dramática, mas, ao contrário, foi um fator que propiciou a revitalização do gênero trágico em Roma a partir da época de Augusto, processo ao qual também contribuiu o influxo da oratória declamatória, prática que despertou grande interesse naquele mesmo período, e da qual, aliás, o pai do filósofo Sêneca foi um destacado divulgador.

De fato, estabeleceu-se, no início da época imperial uma forte distinção entre a tragédia concebida prevalentemente como espetáculo teatral, a qual declinou com a morte de Lúcio Ácio, cerca de 90 a.C., último dramaturgo profissional da cena romana, e a tragédia concebida prevalentemente como texto literário, veiculador de rico conteúdo intelectual, seja literário, filosófico ou mesmo político, destinado à publicação na forma de livro, em geral após sua apresentação em um tipo de evento literário conhecido como *recitatio*, introduzido em Roma nos anos 30 a.C.: uma reunião de caráter privado e independente, não vinculada aos festivais religiosos da cidade, a que compareciam amigos e convidados de um escritor para apreciar a leitura parcial ou integral de uma obra inédita, antes de sua publicação.⁴

Indubitavelmente as tragédias de Sêneca estão inseridas nesse segundo contexto, o do drama literário, o que nos leva ao último dos

² GOLDBERG, S. M. *The fall and rise of Roman tragedy. Transactions of the American Philological Association (Tapha)*, n. 126, 1996, p. 265-285.

³ SENECAE, L. A. *Tragoediae*. Recensuit et emendavit F. Leo. Berlim: Weidmann, 1878. v. 1. *De Seneca e tragoediis obseruationes criticae*, cap. VIII, "De tragoedia rhetorica", p. 147-159.

⁴ Sobre a natureza e finalidade da *recitatio*, um estudo bastante esclarecedor é o de F. Dupont, "Recitatio and the reorganization of the space of public discourse". In: HABINEK, T.; SCHIESARO, A. (ed.). *The Roman cultural revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 44-59.

três temas acima anunciados, referente à questão da encenação teatral dos dramas senequianos. Trata-se de um dos pontos mais debatidos pela crítica desde o século XIX, relativamente ao qual, o fato de não haver qualquer registro sobre a apresentação dessas peças em um teatro, nem mesmo sobre a leitura pública delas na Roma antiga, ao contrário de ter dissuadido, parece ter estimulado a tomada de posições por vezes um tanto rígidas, contrárias ou favoráveis à finalidade teatral e à encenabilidade dessa obra. Uma publicação que oferece um bom panorama dessa discussão foi organizada por G. W. M. Harrison, *Seneca in performance*,⁵ a qual reúne uma coletânea de estudos que representam variados posicionamentos da crítica sobre o problema. Entre eles, vale ressaltar a opinião de J. Fitch, que identifica na tragédia de Sêneca a existência de uma forte dicotomia entre cenas que se apoiam na ação referente ao enredo, bem como em efeitos visuais, e cenas que se apoiam em palavras e ideias, sendo, por assim dizer, estáticas quanto à ação.⁶

No Brasil, nas duas últimas décadas, um número considerável de trabalhos acadêmicos tem tratado da obra dramática de Sêneca, por vezes acrescidos da tradução em prosa ou em verso de uma das peças. A dissertação de Letícia Freitas, fruto de uma pesquisa conduzida com base em uma metodologia eficiente, reflete em boa medida o mencionado avanço empreendido pela crítica recente na leitura dessas peças, o que se observa já pelo posicionamento atualizado, demonstrado em seu estudo, acerca daquelas questões fundamentais destacadas acima, referentes à relação com modelos, à linguagem retórica e à teatralidade do drama senequiano, todas elas de bastante relevância para o objeto de sua pesquisa, dedicada à narrativa no drama e, em particular, na tragédia *Agamêmnon* de Sêneca.

Depois de uma necessária avaliação de proposições teóricas antigas sobre esse tópico, passando por Platão, Aristóteles, Horácio e Quintiliano,⁷ do levantamento e da análise bastante completos de

⁵ HARRISON, G. W. M. (ed.). *SENECA in performance*. The Classical Press of Wales, 2000.

⁶ FITCH, J. G. Playing SENECA? In: HARRISON (ed.). G. W. M. *SENECA in performance*. p. 1-12.

⁷ A despeito da indiscutível importância, do ponto de vista metodológico, que tem uma resenha sobre a teorização poética antiga acerca da narração no drama, convém, todavia, não perder de vista o fato de que a *Poética* de Aristóteles muito provavelmente não foi conhecida na

passagens narrativas no drama ático, úteis para efeito de contraste, seu estudo oferece uma correta abordagem analítica sobre o uso da narrativa no drama senequiano, para então concentrar o foco na narrativa do mensageiro Euríates, que ocupa o terceiro ato da peça *Agamêmnon*. Trata-se de uma fala extensa e de teor digressivo, que sempre intrigou estudiosos modernos e suscitou especial empenho interpretativo. Do ponto de vista técnico-literário, Sêneca desenvolveu nesse trecho uma descrição de tempestade marítima, tópico cujos modelos eram provenientes da poesia épica, particularmente da épica de Virgílio e Ovídio,⁸ embora também se encontrem vestígios de narrativas de tempestade já nos antigos dramas latinos, particularmente no *Aegisthus*, de Lívio Andronico, e na *Clytemestra*, de Ácio, além de ser um tópico presente na épica homérica.⁹ Diante disso, já pelo aspecto temático mostra-se pertinente a discussão sobre a confinidade dos gêneros trágico e épico no drama, destacada no subtítulo deste trabalho e desenvolvida no segundo capítulo, em que se analisam elementos da poesia épica no discurso de Euríates, elementos cuja presença se faz perceber, além do mais, pela estreita e bem conhecida relação intertextual do relato de Euríates com modelos épicos latinos.

Em vista de tal confluência genérica, costuma ocorrer o justo questionamento sobre o grau de teatralidade de uma cena descritivo-narrativa como essa, que constitui um expediente frequente também em outras peças do *corpus*. Embora o adequado recorte efetuado

Antiguidade latina, tendo vindo à luz apenas no século XIII (cf. KELLY, H. A. *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 1993), e ainda o fato de que, quanto à epístola de Horácio aos Pisões, publicada por volta de 13 a.C., não é possível saber qual o grau de relevância de seus comentários e preceitos para o drama tanto de sua época, quanto posterior.

⁸ Por exemplo, *Eneida* I, 84-156; III, 190-210; V, 8-34; *Metamorfoses*, XI, 461-572.

⁹ Homero, *Odisseia* 5, 291 ss.; 12, 403-425. Conforme V. T. Larson (*The role of description in Senecan tragedies*. Peter Lang, 1994, p. 91-93), Lívio Andronico foi o primeiro a introduzir relato de tempestade na poesia latina: no *Aegisthus* e na sua tradução da *Odisseia*. Pacúvio, no *Teucro*, oferece o aparato completo da descrição romana de tempestade. Ácio também contribuiu para a tradição desse tipo de relato na poesia latina: *Clytemestra* 237 ss.; *Medea* 183-185; 239 ss., 381-394, 571 ss., 573-577. Os tratamentos de Virgílio e Ovídio tornaram-se paradigmáticos; este último, além de emular com Virgílio nas *Metamorfoses*, empregou esse tópico descritivo também em outras obras: *Fastos* III, 585 ss.; *Tristia*, I, 2, 14 ss.; I, 11, 13 ss.

para a presente pesquisa tenha obrigado a deixar de lado essa vertente do problema, a título de sugestão vale considerar o forte influxo da oratória declamatória sobre a literatura da época imperial e, particularmente, sobre a produção literária de Sêneca,¹⁰ lembrando que a descrição retórica fazia parte dos exercícios escolares e tornou-se, entre os declamadores, um tipo predileto de digressão, chegando a ser tida como uma das partes do discurso declamatório, conforme o testemunho de Sêneca, o Velho,¹¹ - e, em vista disso, sugerir, como hipótese, que a performance no teatro de Sêneca tenha sido concebida à semelhança da performance declamatória, de modo que esses textos dramáticos dependeriam muito pouco da ação de atores no palco, e muito mais da expressão polivalente de uma só voz ora dramática, ora narrativa ou oratória; um texto em que confluem diálogo dramático, narrativa épica, discurso oratório, tudo isso entremeadado por seções líricas polimórficas.

¹⁰ Sobre isso, consulte-se, por exemplo, S. F. Bonner, *Roman declamation in the late Republic and early empire*. Liverpool University Press, 1949 (1969²); M. Winterbottom, *Roman declamation*. Bristol Classical Press, 1980.

¹¹ SENECA, the Elder. *The Elder SENECA declamations*. Translated by M. Winterbottom. Cambridge: Harvard University Press, 1974. Referências à descrição de tempestade aparecem, por exemplo, em *Controvérsias* VII, 1, 4; VII, 1, 26; VIII, 6, 1 (*excerpta*). As digressões descritivas eram as partes da declamação que, mais do que todas, prestavam-se à elaboração literária e forneciam as melhores oportunidades para imitações poéticas, sobretudo na medida em que elas constituíam peças de virtuosismo autônomas, quase exercícios de estilo destacados do resto do discurso.

Introdução

A peça analisada neste trabalho, *Agamêmnon* do autor latino Sêneca, possui, dentro de seu terceiro ato, uma longa parte narrativa (v. 421-578) realizada por um mensageiro, Euríbatas. Euríbatas narra para a rainha argiva, Clitemnestra, todos os percalços por que passaram os gregos no retorno da guerra de Troia. O relato divide-se em três seções principais: na primeira, Euríbatas narra a tempestade que a frota enfrenta no mar após a saída de Troia (v. 456-527); na segunda, a morte de Ajax (v. 528-556); na terceira, o naufrágio da frota por conta das artimanhas de Náuplio (v. 557-578). O discurso do mensageiro constitui, por seu caráter narrativo e sua temática, uma espécie de grande interlúdio épico dentro de uma tragédia.

Em princípio, não é estranho que haja uma narração dentro de uma tragédia, tampouco é estranha a presença do mensageiro que a realiza. A narração, aliás, ocorre ainda em outros dois momentos: uma efetuada por Tiestes no primeiro ato (v. 1-56) e outra por Cassandra (v. 867-909) no quinto ato. O que nos chama a atenção é a extensão do relato feito por Euríbatas e sua natureza épica. O relato compreende quase todo o terceiro ato (ocupa 158 dos 1012 versos da peça), no qual Euríbatas se torna um narrador “épico”, expondo à Clitemnestra o que sucedeu desde a saída de Troia até a chegada a Argos. E, se o considerarmos em relação às outras duas narrativas significativas existentes, vemos que a localização desses discursos é bastante relevante: um abre a peça, o de Tiestes; o segundo, o de Euríbatas, posiciona-se no meio; e o último, o de Cassandra, fecha a peça. Dessa forma, o local onde se posiciona o relato de Euríbatas é privilegiado, pois tanto está exatamente no meio da peça quanto no

meio dos outros dois relatos. Assim, supomos que Sêneca, muito provavelmente, destaca a narrativa de Euríbatos.

A existência de tão longo interlúdio épico em uma tragédia nos leva a alguns questionamentos. Estaria Sêneca colocando em xeque as leis do gênero trágico ao construir tão grande narrativa épica em sua peça? A que nível levaria Sêneca a já tão conhecida aproximação entre o trágico e o épico na Antiguidade? O discurso de Euríbatos, uma vez que possui essa natureza épica, faria alusão a poemas épicos? Se fizer, seriam tais epopeias importantes para a formação de sentido no *Agamêmnon*? Como um suposto “discurso épico” funcionaria nessa tragédia?

Para compreendermos um pouco mais os questionamentos acima, iniciamos nosso trabalho fazendo um levantamento a respeito do que falavam autores da Antiguidade sobre questões como gênero, narração e aproximações entre tragédia e epopeia. Os nossos estudos começam na Grécia com Platão, na *República*, e Aristóteles, na *Poética*, e chegam até Roma com Horácio, na *Arte Poética*, e Quintiliano, no livro 10 da *Institutio Oratoria*.

De início, são bastante reveladoras, ainda que muitas vezes embrionárias, as noções acima citadas. Platão, na sua *República*, esboça uma “teoria genérica” baseada nos modos de expressão, na qual há três tipos discursivos: diegese, *mimesis* e a mistura de ambos. Já Aristóteles nos traz uma classificação dos tipos poéticos fundada em três critérios: meio, objeto e modo da *mimesis*. Assim, as espécies poéticas poderiam dividir semelhanças e guardar diferenças; para Aristóteles, de uma maneira ou de outra, há a possibilidade de uma aproximação, do compartilhamento das mesmas características.

Esses embriões de uma teoria dos gêneros poéticos começam a se definir melhor no século IV a.C.¹² e alcançam no período alexandrino os contornos que observamos na produção literária latina. Por essa razão, o que encontramos em Platão e em Aristóteles denominamos “espécie poética”.

¹² Ao abordar o fato de o epigrama se tornar uma peça literária no período alexandrino, em especial a partir do século IV a.C., Martin L. West (1974, p. 19-20) comenta que esse fato acontece quando a literatura grega começa a ser regida pela concepção de gênero.

Deixando o mundo grego e adentrando o latino, percebemos na *Arte Poética* de Horácio e na *Institutio Oratoria* de Quintiliano uma teoria dos gêneros poéticos bem definida. Seguindo a linha vista em Aristóteles, Horácio também especifica os gêneros de acordo com os critérios de meio, objeto e modo (todavia, tais critérios aparecem redimensionados), o que nos permite rever um compartilhamento de características, mesmo que essas devam ser bem demarcadas para que não se incorra no perigo de extrapolar os limites dos gêneros. A teoria de gêneros para Quintiliano se aproxima bastante da de Horácio; a mesma tarefa que é realizada por Horácio ao catalogar os ritmos e os autores na *Arte Poética* (v. 73-85) é expandida por Quintiliano no livro 10 da *Institutio Oratoria* ao catalogar os autores de cada gênero que deveriam ser lidos pelo orador em formação.

Desse modo, observamos, por meio desses autores, a aproximação existente entre os gêneros de interesse desta investigação, o trágico e o épico: para Platão (*República* 607a), Homero é o primeiro dos tragediógrafos, sendo tragédia e epopeia exemplos de poesia trágica, a primeira em verso iâmbico, a segunda em verso épico; para Aristóteles (*Poética* 1462a), a tragédia tanto tira seus temas da epopeia quanto a engloba de tal forma que chega a ter a possibilidade de utilização do mesmo metro, o hexâmetro; para Horácio (*Arte Poética*, 179-189), há a possibilidade e, mais que isso, a necessidade de haver narração (marca principal do gênero épico) dentro da tragédia. Em Quintiliano, observar a aproximação entre a tragédia e a epopeia não é fácil, pois, uma vez que o tratado é sobre oratória, ele apenas toca nos dois gêneros (em momentos distintos) para apoiar o seu intento de formar o bom orador.

Apesar de as aproximações entre os gêneros trágico e épico serem muitas, em nossa análise, examinamos, nesses quatro autores, mais especificamente uma característica, a que mais nos interessa: a narração partilhada por ambos.

Concluída a parte teórica do capítulo, partimos para a análise do histórico do mensageiro nas tragédias gregas e latinas. Nossa catalogação percorre os três maiores tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, buscando investigar como seria a postura do mensageiro dentro de suas peças. Assim, acabamos por restringir nossa análise às peças desses autores que possuem a presença de um men-

sageiro, uma vez que nosso interesse maior é examinar como se davam as narrativas desenvolvidas por eles para podermos contrastá-las com a narrativa desenvolvida por Euríates.

Concluído o histórico do mensageiro na Grécia, passamos a sua análise em Roma. Infelizmente, resta-nos muito pouco dos espólios trágicos gregos e latinos; todo o período entre os três tragediógrafos gregos do século V a.C. e Sêneca (séc. I d.C.) é uma incógnita, dele possuímos apenas fragmentos. Em verdade, o espólio trágico latino significativo se restringe atualmente a Sêneca – além disso, há duas obras de autoria desconhecida (*Octaúia* e *Hercules Oetaeus*), fragmentos e menções a outros autores.

Analisamos, pois, as tragédias senequianas, não no intuito de ter uma perspectiva evolutiva, mas para compreendermos seus procedimentos quanto aos mensageiros e tentarmos melhor discernir estratégias empregadas no episódio de Euríates, mensageiro da tragédia *Agamêmnon*. Não analisamos o mensageiro da tragédia *Octaúia*, pois essa obra foi, provavelmente, escrita em 68 d.C., ou seja, logo após a morte de Sêneca (KRAGELUND, 1982 apud BOYLE, 2003, p. 101), não tendo, assim, chegado a influenciar sua obra. Também não analisamos *Hercules Oetaeus*, pois essa tragédia não contém a figura de um mensageiro.

Com o levantamento dos episódios com narrativas de mensageiros nas tragédias, encerramos a primeira parte de nosso trabalho. Esse primeiro capítulo, assim, fornece uma base teórico-prática a ser aplicada ao discurso de Euríates.

Dividimos o segundo capítulo em duas seções. A primeira corresponde à utilização da teoria narrativa no *Agamêmnon*: aplicamos noções discutidas no primeiro capítulo ao discurso de Euríates, tentando responder (ou ao menos problematizar) as questões levantadas por nós ao longo de nosso estudo. A segunda seção consiste em uma consideração de nosso objeto de estudo à luz da épica: relacionamos a narrativa de Euríates com epopeias a que faz alusão, como a *Eneida* de Virgílio e os *Nostoi* (*Os retornos*), poema do ciclo troiano. Aqui, discutimos como a relação com esses poemas ofereceria novas interpretações para o *Agamêmnon*. Sêneca utiliza tais poemas como modelo, e essas relações acabam prefigurando novas significações para a leitura do *Agamêmnon*. Com efeito, através dos

diálogos mantidos com (outros) textos da saga troiana, esse episódio prefigura sentidos para a peça de Sêneca. Dessa forma, a partir da análise do épico na peça, investigamos como ocorre aí a convivência dos gêneros trágico e épico.

Os estudiosos de Sêneca reconhecem a presença de outro poema, em ritmo hexamétrico, no episódio de Euríates, as *Metamorfoses* de Ovídio (SÊNeca, 2004, p. 19). Como o espólio trágico latino anterior a Sêneca é bastante parco, é difícil comparar a sua obra a outras obras trágicas. A épica do período augustano, por sua vez, está bem representada com a *Eneida* e as *Metamorfoses*. Já em uma rápida leitura, é possível desconfiar de que Sêneca tenha utilizado ambos como modelo. Quando nos aprofundamos na comparação das duas obras épicas com o discurso de Euríates, então, temos a certeza. A construção da narração da tempestade realizada por ele é fruto, se não de um *tópos*, da influência direta dessas duas obras.

Lohner (SÊNeca, 2009, p. 187), na sua tradução de *Agamêmnon*, elabora algumas notas à obra. Ao comentar sobre o trabalho de elaboração da tempestade, reporta quais trechos seriam relacionados às *Metamorfoses*:¹³

Eis uma série desses conteúdos em comum: o afastamento da costa e a chegada da tempestade noturna (*Agamêmnon*, 456-459; *Metamorfoses*, XI, 461-468), trevas da noite, raios e borrasca (*Ag.*, 470-474; 491-497; *Met.* XI, 520-523;550), águas que se erguem até o céu (*Ag.*, 471; *Met.*, XI, 497-498), desabamento do céu (*Ag.*, 485-487; *Met.*, XI, 517-518), impotência do piloto e da arte (*Ag.*, 507-509; *Met.*, XI, 492-494; 537-538), pavor, clamores e preces dos navegantes (*Ag.*, 508-527; *Met.*, XI, 495; 539-543), destruição das naus (*Ag.*, 497-506; *Met.*, XI, 512-515; 529-534; 551-560), menção final à luz do sol ou de uma estrela.

A parte à qual Lohner (SÊNeca, 2009) se refere acima é, nas *Metamorfoses*, relativa ao naufrágio de Ceice, que havia partido para consultar um oráculo. Na viagem, o barco em que ele estava é surpreendido por uma tempestade, e Ceice morre.

A história se passa em um contexto de teor elegíaco e sua relação com o todo da narrativa ajuda a reforçar a alegoria presente no

¹³ Suprimimos aqui as menções à *Eneida* de Virgílio, pois elas são trabalhadas mais à frente.

relato de Euríbatos ao contrapor as histórias dos casais Alcíone-Ceice e Clitemnestra-Agamêmnon. Enquanto Alcíone sofre pela morte de seu marido, Clitemnestra planeja de forma perversa a morte de seu cônjuge. Através do caráter de Alcíone, a ira e a maldade de Clitemnestra se tornam mais evidentes (SÊNECA, 2009, p. 187).

Diante dessas evidências, seria plausível uma indagação a respeito da presença das *Metamorfoses* em nosso estudo. Convém, então, explicarmos por que esse poema de Ovídio não é objeto desta investigação.

Primeiramente, ao selecionarmos obras como a *Eneida* e os *Nostoi*, não o fizemos apenas por seu caráter épico, mas sobretudo por sua temática: a *Eneida* contém e os *Nostoi* conteriam em seu interior o retorno dos heróis da guerra de Troia, ambas fazem parte da saga troiana. No canto I da *Eneida*, há a narração da tempestade que levou Eneias e seus companheiros até Cartago. Nos cantos II e III, Eneias narra, a pedido da rainha Dido, como ocorreu a queda de Troia e como ele chegou até Cartago. Além disso, o canto III participa de um *nostos* no interior da epopeia, pois é o momento em que Eneias conclui a narração sobre a saída de Troia e começa a narrar sua viagem marítima até a terra prometida, a próxima Troia - a narração de Eneias nesse canto, no entanto, contempla apenas os eventos até sua chegada a Cartago. Assim, o primeiro critério que nos guiou na escolha de nosso material de pesquisa foi o temático.

Como vimos acima, o tema das *Metamorfoses* e do discurso de Euríbatos não é o mesmo. Esse trecho das *Metamorfoses* em nada se relaciona com a saga troiana. A influência maior dessa obra e de outras obras ovidianas, como a *Arte de Amar*, está mais voltada para o nível da elocução.

Com isso, em busca de estudar as relações entre o trágico e o épico na narrativa da personagem Euríbatos da tragédia *Agamêmnon*, dividimos o nosso trabalho da seguinte forma:

- *Introdução*
- *Capítulo primeiro*: realiza-se de início um estudo teórico sobre a presença da narrativa em tragédias; em seguida, analisa-se como se davam as narrativas de mensageiro nas tragédias greco-latinas
- *Capítulo segundo*: aplica-se, na primeira seção do capítulo, a teoria narrativa ao discurso de Euríbatos; na segunda, investigam-se,

através de diálogos estabelecidos com as obras *Eneida* e *Nostoi*, relações entre o trágico e o épico na narrativa do mensageiro

- *Considerações finais*
- *Referências bibliográficas*

Com nossos estudos, esperamos compreender um pouco melhor o teatro de Sêneca ao lançar luz sobre um episódio tão importante, como é o de Euríates, dentro de sua obra.

Narração e tragédia: teoria e realização

Em nosso primeiro capítulo, buscando compreender a existência da narrativa dentro da tragédia, analisamos o percurso de noções como gênero, relações entre a tragédia e a epopeia e narrativa na Antiguidade clássica. Para isso, examinamos quatro autores que escreveram sobre o fazer poético: Platão, Aristóteles, Horácio e Quintiliano. Uma vez concluído o estudo teórico sobre a narração na tragédia, passamos para a análise prática de como ocorriam as narrações desempenhadas pela figura do mensageiro. Fazemos, então, um catálogo que atravessa todas as tragédias áticas que contam com a presença do mensageiro e que chegaram até nós. A seguir, continuamos nossos estudos analisando a presença do mensageiro nas tragédias latinas que nos restaram. Dessa maneira, esperamos ter uma noção geral do que representava uma narrativa e um mensageiro dentro de uma obra trágica. Todas as questões lançadas nesse capítulo são fundamentais para que possamos aplicá-las, num segundo momento, às realizações do mensageiro do Agamêmnon de Sêneca.

A teoria narrativa: da Grécia a Roma

Platão

Platão viveu em meados do século IV a.C. e foi um dos primeiros pensadores da Grécia Antiga a refletir sobre o fazer poético. O filósofo grego não chegou a escrever um tratado completo sobre poesia, estando seus escritos sobre o tema diluídos em diversos diálogos.

Nesses diálogos, a poesia não é tomada como assunto principal, figurando como apoio para debates inseridos em um contexto maior de seu pensamento filosófico; dessa forma, não é possível falarmos propriamente sobre uma *poética* em Platão.

No entanto, a “inexistência” de uma poética platônica não significa que Platão não tenha legado às gerações seguintes conceitos importantes que são utilizados mais adiante por outros pensadores que trabalham o fazer poético.

O fato de os escritos de Platão sobre poesia estarem espalhados por vários diálogos gera problemas ao investigador dessa matéria, uma vez que as linhas de pensamento podem se modificar de um diálogo para o outro. Segundo Moura (1998, p. 202), em seu artigo *A Poesia em Platão: A República e As Leis*, os estudiosos platônicos, na busca por uma coerência doutrinária, difícil de se firmar, acabam por escolher alguns diálogos e dar a eles o título de canônicos, passando a subordinar os demais às posturas defendidas pelos chamados canônicos; isso ocorre sobremaneira com a *República*, considerado o diálogo mais importante de Platão e o mais importante também para o tema da poesia.

Sócrates, nesse diálogo, debate a criação da cidade justa. Um dos elementos necessários a esta é a educação do guardião; ao abordar esse ponto, discute a utilidade da poesia para que essa educação seja bem concretizada, demarcadamente nos livros 2, 3 e 10. Platão, pois, fala sobre os tipos de poesia que devem ser vetados nessa nova sociedade. Para ele, os poemas que veiculam “mentiras” deveriam ser proibidos; poemas que contam histórias de deuses irados, maus e com características muito próximas às humanas seriam inaceitáveis. Como consequência, Homero e Hesíodo, poetas que praticavam esse tipo de poesia, são desvalorizados. As “mentiras” veiculadas pelas histórias, na concepção platônica, seriam prejudiciais, sobretudo para a formação de crianças, visto que elas ainda não teriam maturidade suficiente para julgar o que é ou não falacioso.

No entanto, é importante observar que ainda há as histórias ou fábulas verdadeiras e que elas devem ser utilizadas como instrumento de formação. Assim, Platão não rejeita a poesia como um todo, mas determinadas fábulas que veiculam um conteúdo indevido, pois ele, sabendo que a poesia e as artes de um modo geral ti-

nham um papel vital na educação dos jovens, desejava guiar os poetas, instruindo-os com preceitos filosóficos, para que o filósofo (talvez também poeta, como Platão) governasse a educação, passando a filosofia a ter o papel primordial na educação dos cidadãos.

Então, no livro 3, após a discussão sobre o que a poesia deve dizer – tema (*lógoi*) –, há a discussão sobre o modo como deve ser dito – forma (*léxis*) –, assim chegamos à distinção dentre os tipos discursivos, a diegese e a *mímesis*. O filósofo classifica as fábulas em miméticas, quando o autor fala através da voz da personagem (tragédia e comédia); em diegéticas, o autor fala em sua própria voz (narrativa externa); ou em mistas, quando se intercalam falas e narrações através da voz do autor e da personagem. As epopeias (heroicas) seriam, assim, um exemplo de fábulas mistas, pois contêm partes miméticas e diegéticas.

Há ainda na *República* o delineamento de uma combinação entre as espécies poéticas, pois, quando Sócrates se refere à epopeia, diz que ela mistura os dois tipos de expressão: tanto há nela uma parte mimética, na qual a personagem fala, quanto uma parte diegética, na qual um narrador é quem toma as rédeas de condução da narrativa (392d); para incitar esse debate, ele pergunta: “ἀρ’ οὖν οὐχὶ ἦτοι ἀπλή διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι’ ἀμφοτέρων περαίνουσιν;”¹⁴ (Por ventura eles [poetas e prosadores] não a [narrativa] executam por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas?).¹⁵

A resposta a essa pergunta, ele mesmo elabora um pouco mais adiante (394b-c):

ὀρθότατα, ἔφην, ὑπέλαβες, καὶ οἷμαί σοι ἤδη δηλοῦν ὃ ἔμπροσθεν οὐχ οἷός τ’ ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὡσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἡ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροῖς δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις— ἡ δ’ αὖ δι’ ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ μοι μανθάνεις.

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma

¹⁴ Todas as citações em grego da *República* de Platão presentes nesse livro são de PLATO (1903).

¹⁵ Todas as traduções da *República* de Platão são atribuídas a Maria Helena da Rocha Pereira (PLATÃO, 2014).

espécie que é toda imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender.

Quando analisamos esses posicionamentos, percebemos que os gêneros já começam a se delinear em Platão, estando associados aos modos de expressão: o autor, baseado na diegese, na *mímesis* e na mistura de ambas, inicia o que poderíamos chamar de embrião de uma teoria literária que distingue modos de compor.

Ainda que Platão não esteja interessado em trabalhar as distinções entre as espécies poéticas trágica e épica (HAVELOCK, 1963 apud MURRAY, 2008, p. 172), em seu discurso, a relação entre ambas sempre surge, o que indicia para nós sua forte ligação. Chegamos, então, a uma passagem que muito nos interessa pelo fato de ela não só deixar clara uma aproximação entre as espécies poéticas para Platão, mas também explicitar a relação existente entre a tragédia e a epopeia. Vejamos (595b-c):

ῥητέον, ἦν δ' ἐγώ: καίτοι φιλία γέ τις με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκωλύει λέγειν. ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι. ἀλλ' οὐ γὰρ πρό γε τῆς ἀληθείας τιμητέος ἀνὴρ, ἀλλ', ὃ λέγω, ῥητέον.

Tenho de o dizer – confessei eu. E contudo, uma espécie de dedicação e de respeito que desde a infância tenho por Homero impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o **primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos**. Mas não se deve honrar um homem acima da verdade, e, antes pelo contrário, deve-se falar, conforme eu declarei.¹⁶

Essa importante ideia lançada aqui (a de que Homero teria sido “o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos”) reaparece em outro trecho de modo ainda mais significativo para nosso estudo: em 607a, Homero é caracterizado como o “primeiro tragediógrafo” (πρῶτον τῶν τραγῳδοποιῶν). Essa infor-

¹⁶ Todos os grifos nos textos originais presentes nesse trabalho são de nossa autoria.

mação é para nós de grande relevância, pois, procurando estabelecer um paralelo que aproxime essas duas espécies poéticas (tragédia e epopeia), acabamos por formular algumas dúvidas. O que Platão quis dizer ao nomear Homero um “tragediógrafo”? Quereria ele lançar luz a respeito da origem da tragédia, pois, ao afirmar que Homero seria o primeiro dos tragediógrafos, sendo este poeta marcadamente autor de poesia épica, essa informação acabaria vinculada à ideia de que a tragédia teria sido originária da epopeia? Seria devido a essa relação de origem que ambas dividem tantas características?

Segundo Pereira (PLATÃO, 2014, p. 464) temos nessa passagem, assim como na próxima que analisamos, a consideração de que o elemento trágico seria potencialmente existente na poesia épica. Assim, com a análise dessa passagem específica, não sabemos se realmente quereria Platão defender algo sobre a origem dessas espécies poéticas, mas, com certeza, temos bem delineada a aproximação entre ambas. Como já dissemos anteriormente, Platão não se importa tanto com as distinções entre tragédia e epopeia (HAVELOCK, 1963, apud PLATO, 2008, p. 172), trabalhando-as, por vezes, como se fossem um assunto até certo ponto uno, que poderia sofrer as mesmas observações (VICAIRE, 1960, p. 243-244, apud BELFIORE, 2006, p. 111).

Essa questão, todavia, carece de mais discussão. Na passagem a seguir (602b), o fato de Homero ser tratado como tragediógrafo fica melhor esclarecido, pois o autor especifica os metros, apesar de sua pequena preocupação com esse assunto, revelando, através desse tema, o que seria para ele a “poesia trágica”:

ταῦτα μὲν δὴ, ὥς γε φαίνεται, ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τὸν τε μιμητικὸν μὴδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ’ εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τοὺς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἀπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπτεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἶόν τε μάλιστα.

Logo, quanto às questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que abalam à **poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos**, são todos eles imitadores, quanto se pode ser.

Nessa passagem, torna-se evidente que, ao nomear Homero como o primeiro dos tragédiógrafos, o filósofo grego não está debatendo sobre a origem dessas espécies poéticas, como chegamos a questionar, mas está afirmando que ambas são faces de uma mesma moeda. A expressão “poesia trágica” seria uma classificação mais abrangente que encerraria a tragédia e a epopeia (BELFIORE, 2006, p. 90) e essencialmente concebida em função da matéria (BELFIORE, 2006, p. 111). Assim, teríamos a epopeia como a “poesia trágica” que utiliza narração pelo poeta e pela personagem (como explicitado acima), e em verso épico, e a tragédia como a forma de “poesia trágica” que utilizaria a *mímesis* e empregaria verso iâmbico.

Essa ideia apresenta para nós um novo conceito, o de que as espécies poéticas às quais Platão se reporta na *República* seriam, na perspectiva de Belfiore (2006, p. 90), a poesia lírica, a comédia e a “poesia trágica”, esta última dividida ainda em tragédia e epopeia. Com essa associação, a relação entre as duas se estreita ainda mais. Ao serem catalogadas dessa forma, vemos patente a sua relação de proximidade, o que justifica sobremaneira o fato de ambas dividirem as mais diversas características, como fica claro não só no estudo platônico, mas também nos estudos posteriores realizados nesta pesquisa. O próprio Platão pouco se preocupou em distingui-las, sendo a assimilação entre elas um processo constante no livro 10 da *República*.

Quando tentamos inferir sobre a presença de partes narrativas na tragédia, concluímos que o ponto para Platão não é a existência ou não de uma narração dentro da espécie poética trágica, já que, para ele, a *mímesis* também admite a existência de um momento narrativo, desde que na fala de uma personagem. De fato, quem realiza a narração, se o poeta ou a personagem, faz toda a diferença em sua perspectiva, pois, assim, temos configuradas uma narração pelo poeta (uma diegese), uma narração pela personagem (dentro da *mímesis*) ou a mistura de ambas.

Apesar de o foco de nosso trabalho ser a modalidade narrativa, é importante ressaltar que Platão, ao se referir a falas de caráter mímico da poesia épica, não as restringe ao modo narrativo, essas falas podem ser falas de um diálogo ou então de um discurso.

Um ponto que é bastante mencionado ao longo do conjunto da obra platônica é o banimento da tragédia da cidade justa, pois a tragédia, tida como uma espécie poética puramente mimética, falaria mais avidamente à parte pior da nossa alma, a parte que lida com as emoções, uma parte de difícil controle, além de, segundo Moura (1998, p. 212), se dedicar a mostrar um lado do homem um tanto frágil, sofrido, louco; quando a poesia deveria enfocar outro lado do homem para Platão, o lado comedido, sóbrio. No excerto 606e-607a, é explícita a expulsão não só da tragédia, mas de qualquer espécie poética que envolva *mimesis* (comédia, gênero também puramente mimético, e epopeia, gênero misto).

Ainda na *República*, observamos vários outros exemplos de condenação da tragédia. Um deles versa sobre a possibilidade de a tragédia e a comédia serem banidas da cidade justa (394d):

τοῦτο τοίνυν αὐτὸ ἦν ὃ ἔλεγον, ὅτι χρεῖη διομολογήσασθαι πότερον ἐάσομεν τοὺς ποιητὰς μιμουμένους ἡμῖν τὰς διηγήσεις ποιεῖσθαι ἢ τὰ μὲν μιμουμένους, τὰ δὲ μὴ, καὶ ὅποια ἑκάτερα, ἢ οὐδὲ μιμεῖσθαι.
μαντεύομαι, ἔφη, σκοπεῖσθαι σε εἴτε παραδεξόμεθα τραγωδῖαν τε καὶ κωμωδῖαν εἰς τὴν πόλιν, εἴτε καὶ οὐ.
ἴσως, ἦν δ' ἐγώ, ἴσως δὲ καὶ πλείω ἔτι τούτων: οὐ γὰρ δὴ ἔγωγέ πω οἶδα, ἀλλ' ὅπῃ ἂν ὁ λόγος ὥσπερ πνεῦμα φέρῃ, ταῦτη ἰτέον.

– Ora, o que eu dizia era ser necessário decidir se consentiríamos que os poetas compusessem narrativas imitativas, ou que imitassem umas coisas e outras não, e quais de cada espécie, ou se não haviam de imitar nada.

– Adivinho já – disse ele – que queres examinar se havemos de receber na cidade a tragédia e a comédia, ou não.

– Talvez – declarei – talvez até ainda mais do que isso. Ainda não sei ao certo; mas por onde anda a razão, como uma brisa, nos levar, é por aí que devemos ir.

Platão rejeita a tragédia a tal ponto que chega a forjar argumentos para reforçar a sua ideia de que ela deve ser banida. Isso é especialmente notório quando o autor toma a opinião de uma personagem de *Ájax Lócrico*, peça escrita por Sófocles e perdida para a atualidade, e se refere a ela como sendo de Eurípides e além disso acusa o tragediógrafo de possuir o mesmo posicionamento da personagem (568b-d). Para Maria Helena da Rocha Pereira (PLATÃO,

2014, p. 404-405), a fala sobre tirania a qual Platão se refere¹⁷ trata de uma verdade dramática, não coincidindo com a opinião do autor. Não somente na *República*, mas também em diálogos como *Górgias* (502b-d) e *Leis* (817a-d), a hostilidade à tragédia se apresenta. Aliás, essa postura antagonica à tragédia é bastante homogênea no *corpus* da obra platônica.

No diálogo *Górgias*, que tem por tema majoritário a oratória, as personagens Sócrates e Cálicles classificam as poesias trágica e cômica como lisonjarias, que visam primeiro agradar os espectadores, sem atentar para os preceitos morais e, assim, não são admiradas, pois confundem todo tipo de gente, “tanto crianças e mulheres como homens, tanto servos como livres” (502d).¹⁸

Já no diálogo *Leis*, após estabelecer as regras para a comédia, o Ateniense, personagem central, discorre sobre o que ele determina ser, ironicamente, a “poesia séria”, diga-se a tragédia. O Ateniense dá uma resposta a uma situação simulada na qual os poetas trágicos perguntam a ele se poderiam apresentar a sua poesia na cidade justa. Ele responde que os tragediógrafos só seriam aceitos se passassem antes pelo julgo dos magistrados, estudiosos da lei, que decidiriam se o texto apresentado era ou não de acordo com as ideias defendidas para um bom funcionamento da cidade justa. Se não fossem, nunca seria concedido o direito de apresentação a eles, mas, se se tratasse de textos iguais ou melhores do que as leis regentes do povo, as portas da cidade estariam abertas para recepcioná-los.

Platão abre a possibilidade de a *mimesis* ser bem aceita e utilizada quando a imitação é de um cidadão valoroso, com princípios (*Rep.* 396c-d), mas até ela, segundo Murray (PLATO, 2008, p. 179), deve ser limitada, pois “[...] o próprio processo de imitação encoraja uma multiplicidade e variedade que são inapropriadas para a sua função [do guardião]”.¹⁹ ²⁰ O filósofo defenderia, pois, uma forma poética na qual a narração externa prevaleça e a *mimesis*, quando

¹⁷ “Os tiranos são sábios pelo contacto com outros sábios”

¹⁸ A tradução do *Górgias* de Platão é da autoria de Jaime Bruna (PLATÃO, 1970).

¹⁹ “[...] the process of imitation itself encourages a multiplicity and variety which is inappropriate to his function.”

²⁰ Todas as traduções de línguas modernas presentes nesse trabalho são de nossa autoria.

presente, siga os preceitos de correção moral estabelecidos para esta sociedade ideal.

Assim, percebemos que, para Platão, já há um delineamento do que virão a ser os gêneros: baseadas nos modos de expressão, há três possibilidades, *diegese*, *mimesis* e *mista*. Já na análise dos modos de expressão, inferimos que a mescla genérica seria possível para o filósofo, já que seus diversos posicionamentos nos mostram uma aceitação de que a tragédia teria uma associação estreita com a epopeia; além disso, no que tange ao conteúdo, tragédia e epopeia aparecem classificadas como “poesia trágica”. Quanto à narração, a tragédia pode contemplá-la, desde que não seja através da voz do poeta, e sim de uma personagem. Desse modo, no teatro, a narração não seria um momento à parte, mas seria também ação.

Aristóteles

Aceitando o desafio de seu mestre Platão na *República* (607d), Aristóteles, o mais significativo entre os críticos da Antiguidade, escreve o primeiro tratado sobre poesia conhecido na Antiguidade, a *Poética* (*Peri Poietikés*). Apesar de possuir datação incerta, crê-se que a *Poética* é um dos últimos trabalhos de Aristóteles, uma vez que nela vemos já empregados termos que foram bem consolidados em outros de seus trabalhos, como a *Retórica* e a *Ética*. Por seu caráter sucinto, Easterling e Knox (2003, p. 534) defendem que a *Poética* teria sido escrita para que Aristóteles trabalhasse o tema junto com seus pupilos durante as aulas, não para que fosse publicada em um livro. A *Poética* está dividida em 26 capítulos, nos quais Aristóteles trata majoritariamente sobre a poesia trágica. Nos primeiros cinco capítulos, há a explanação da poesia de um modo geral.

Em nossa busca pelo percurso genérico, logo no primeiro capítulo, deparamo-nos com critérios para uma classificação de espécies poéticas (1447a):

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κίθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μμήσεις τὸ σύνολον: διαφέρουσι δὲ

ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.²¹

De fato, a composição épica, bem como a composição da tragédia, e ainda a comédia, a arte do ditirambo e a maior parte da aulética e da citarística,²² todas são, no geral, mímeses. Diferem entre si de três maneiras, ou por realizar a mímese em meios diferentes, ou por realizar a mímese de coisas diferentes, ou por realizá-la diferentemente, isto é, não do mesmo modo.²³

No excerto, há a descrição de que as espécies poéticas se diferenciam entre si com o intermédio de três critérios: meio de realização da *mímesis* (ritmo, melodia e metro), objeto mimetizado (homens superiores, inferiores ou iguais) e modo de realização da *mímesis* (narrando ou deixando a personagem agir). Neste último critério, observamos uma simplificação da ideia platônica dos modos de expressão: enquanto para Platão podemos ter três tipos diferentes de modos de expressão, diegético (quando apenas o poeta fala), mimético (quando a personagem toma as rédeas das falas) e misto (quando um discurso mistura partes narradas e partes dialogadas), para Aristóteles temos apenas dois, a narração (quando o poeta narra o ocorrido) e o drama (quando a personagem age). E ambas são artes miméticas, ou seja, Aristóteles, segundo Gazoni (2006, p. 38), além de aumentar o prestígio da *mímesis*, ainda dá a ela um caráter positivo, uma vez que, diferentemente de Platão, não censura os poetas nem dita o que deve ser trabalhado por eles, mas apenas escreve observações acerca da arte poética, baseando-se no espólio literário existente na época.

Temos, em seguida, a entrada de Aristóteles nos tipos de objetos que podem ser mimetizados. Como já foi dito, três são os tipos: homens superiores, inferiores ou iguais. No entanto, apesar de ter feito referência aos iguais no capítulo 2, a partir do capítulo 3, há menção apenas aos dois primeiros. Os homens superiores são traba-

²¹ Todas as citações em grego da *Poética* de Aristóteles presentes nesse livro são de Aristotle (2012).

²² Segundo Gazoni (2006, p. 32), não há um acordo entre os estudiosos se a aulética e a citarística seriam artes miméticas. Se sim, há também um problema para se definir quanto delas seria mimética ou não. Este problema ocorreria pela ausência da definição de *mímesis* em Aristóteles.

²³ Todas as traduções da *Poética* de Aristóteles são da autoria de Fernando Maciel Gazoni (2006).

lhados na epopeia e na tragédia, os inferiores, na comédia. Aristóteles escolhe falar primeiro sobre a *mimesis* de homens superiores na tragédia, ficando a de homens superiores na epopeia e a de inferiores para um segundo momento. Contudo, se a parte sobre comédia foi escrita, ela até hoje não veio a público, deixando, dessa forma, a *Poética* ser, em um sentido mais restrito, um estudo sobre a poética trágica, uma vez que apenas os últimos capítulos são dedicados à epopeia e, mesmo assim, vinculada à tragédia.

Quanto às espécies poéticas, concluímos que Aristóteles, para defini-las, utiliza-se da combinação de critérios: o meio, o objeto e o modo da *mimesis*. Após analisarmos esses critérios de classificação, o que passa a nos interessar sobremaneira é a forma como Aristóteles trabalha as aproximações e os afastamentos entre a tragédia e a epopeia. Ao final do capítulo 5, temos a presença da primeira prova de aproximação entre a tragédia e a épica, mostrada por Aristóteles de forma natural, já que ambas tratam da *mimesis* de homens superiores (1449b):

ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου <καὶ> λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν: τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, αὐτῆ διαφέρουσιν: ἔτι δὲ τῷ μήκει: ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐπιούει καὶ ἐν τοῖς ἔπαισι. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας: διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν: ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῆ τραγωδία, ἃ δὲ αὐτῆ, οὐ πάντα ἐν τῆ ἐποποιία.

A epopeia se assemelha à tragédia na medida em que é a mimese metrificada de homens virtuosos: mas, por ser metrificada uniformemente e por ser recitada, difere dela. E ainda, pela extensão: enquanto a tragédia se esforça, o mais possível, para dar-se dentro de um único período solar, ou pouco se distinguir disso, a epopeia é indefinida quanto ao tempo, e por isto difere. Entretanto, no princípio procedia-se de maneira semelhante nas tragédias e nas epopeias. E as partes são, por um lado, as mesmas, por outro, privativas da tragédia. Por isso, aquele que sabe julgar se uma tragédia é boa ou ruim, sabe fazê-lo também quanto à epopeia, já que está contido na tragédia aquilo que a epopeia tem, mas o que a tragédia tem, nem tudo está contido na epopeia.

Como está presente no excerto acima, o primeiro ponto de contato seria a utilização do mesmo objeto de *mímesis*, dado que ambas falam sobre homens virtuosos, o segundo ponto seria o fato de elas serem *mímesis* metrificadas. No entanto, apesar de serem *mímesis* metrificadas, elas diferem no meio pelo qual realizam a *mímesis*, pois a tragédia utiliza o iambo (contudo, utilizava o tetrâmetro trocaico antes disso) e a epopeia utiliza o metro heroico (hexâmetro); e no modo, visto que a tragédia deixa a personagem agir e a epopeia narra a ação da personagem através da voz do poeta.

Após mostrar o objeto como ponto de contato e de defender que ambas são *mímesis* metrificadas, ele introduz os pontos que as diferenciam. O primeiro diz respeito ao meio. A epopeia é metrificada uniformemente, isto é, utiliza do começo ao fim o mesmo tipo de métrica (o metro heroico), já a tragédia, pelo que depreendemos, deveria utilizar diferentes tipos de metro. No entanto, gera-se uma pergunta: quais momentos seriam esses nos quais a tragédia admitiria outros metros? Quais tipos de metro seriam esses?

O outro ponto de diferenciação entre ambas é o modo. A epopeia é recitada, já a tragédia possui partes dialogadas, cantos corais, e, uma vez que Aristóteles vem a afirmar, um pouco mais tarde nessa obra, que tudo o que a epopeia possui a tragédia engloba, muito provavelmente até recitada a tragédia poderia ser em alguns momentos. Assim, quando unimos os dois pontos nos quais tragédia e epopeia se distanciam, podemos supor que o fato de a epopeia possuir apenas um modo de expressão (a recitação) tenha relação com a utilização de apenas um tipo de metro. Já a tragédia, como admite vários modos (tais diálogo, recitações, cantos), não possuiria uniformidade métrica, assim, muito possivelmente, para cada um desses momentos, haveria um metro apropriado. Logo, nessa inferência, observamos a relação da tragédia não só com a epopeia, mas também com outras espécies poéticas.

Ainda nesse excerto, temos a observação sobre o tempo de duração de uma e de outra. É interessante nos determos um pouco nesse critério, pois ele gera uma dúvida. Se Aristóteles já havia definido três critérios para a diferenciação das espécies poéticas (objeto, meio e modo), aqui nos deparamos com um possível quarto critério: duração. Seria duração um quarto critério ou apenas alguma subdivisão dos outros três? É complicado associar duração ao

meio e ao modo de *mimesis*, mas é um pouco mais fácil quando associamos ao objeto. Todo assunto a ser tratado traz consigo naturalmente uma ideia de tempo, seja ela bem determinada, seja ela incerta, pois o objeto tem que ser desenvolvido em um intervalo de tempo. A duração de uma fábula seria um elemento ainda do objeto, por ser tão inerente a ele, mas não um critério de classificação de espécie poética diferente. Vemos, então, que a tragédia dura não muito mais do que um dia, o tempo da epopeia é indefinido, sendo difícil identificar qual a duração da história que está sendo narrada. Nessa parte, Aristóteles afirma que ambas, no princípio, possuíam a mesma duração. Ou seja, se elas chegaram, em dado momento, a compartilhar essa característica, vê-se que elas já haviam sido ainda mais semelhantes do que na época em que o texto foi escrito. O diálogo entre elas já foi um dia maior, o que demonstra a proximidade entre ambas.

Outro ponto em comum é o fato de o conhecedor da tragédia ser capaz de julgar se uma epopeia é boa ou ruim, já que a tragédia possui tudo que a epopeia tem, mas esta não contém todas as partes daquela. Aqui chegamos a nos questionar se Aristóteles se refere apenas às partes da tragédia (enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e canto), das quais a epopeia não possui o espetáculo nem o canto (GAZONI, 2006, p. 49) ou se, quando ele afirma que a tragédia possui tudo o que está contido na epopeia, ele não estaria sendo mais geral e dizendo de características outras como a própria narração. Se a tragédia contém em si tudo o que está na epopeia e a epopeia também possui partes narrativas, então a tragédia as teria.

No capítulo seguinte, percebemos que esse questionamento é desfeito, dado que Aristóteles afirma que a tragédia é feita por meio de uma “mimese realizada por personagens em cena”, não existindo uma narração (1449b):

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

A tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada,

com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções.

A princípio, podemos pensar que, por mais que Aristóteles assumisse as diversas aproximações entre as duas espécies poéticas, ele não aceitasse a possibilidade de haver uma mistura entre ambas no que tange ao modo de expressão. A tragédia seria apenas ação e a epopeia seria a espécie poética com momentos narrativos pelo poeta, uma vez que ele assim diz que a tragédia se realiza “não por meio de uma narração”. No entanto, o que Aristóteles aparece aqui defendendo é que a tragédia se caracteriza pela ação, não pela narração realizada através do poeta; ele, no entanto, não diz que não possa haver narração na tragédia. Desde que essa presença não se realize pela voz do poeta, descaracterizando preceito número um da tragédia de ser inteiramente mimética, a sua aparição é aceita. Veremos mais adiante que a ideia de narração dentro da tragédia fica mais explícita quando o autor toca na linguagem.

Nos capítulos seguintes (6-22), temos um trabalho minucioso de estudo da tragédia. Aristóteles fala sobre suas partes, sobre a extensão, sobre a fábula, sobre a complexidade, sobre o enredo, sobre os tipos, sobre a linguagem e as ideias.

Ao tocar na linguagem (ou elocução) no capítulo 19, o autor afirma que, entre as variedades de elocução, há na tragédia o relato (διηγησις). Segundo Isidro Pereira (1998), διηγησις significa conto, narração, exposição. Este termo vem do verbo διηγομαι, contar, expor, descrever pormenorizadamente. O relato é um tipo de narração, no qual se transmite um conhecimento de forma resumida. Ou seja, em conformidade com o que analisamos no excerto passado, Aristóteles nos mostra claramente a existência de partes narradas. Nessa passagem, ele abre a possibilidade para que a própria personagem apareça dentro da tragédia e apresente um tipo de narração. Assim, podemos sustentar que, quando o filósofo grego restringe a existência de partes narrativas no excerto anterior, ele se refere a partes narradas pelo próprio poeta, mas não pela personagem. Vemos neste momento que Aristóteles tem plena ciência da existência da narração

na tragédia, mas, assim como Platão, o ponto crucial se localiza em quem efetua a narração. Para ambos, a narração ocorrer a partir da fala de uma personagem é algo aceitável, já a narração pelo poeta não deve ocorrer.

No capítulo 23, Aristóteles começa a falar sobre a epopeia e a defender que ela, assim como a tragédia, deve ser construída em torno de uma ação *una*. Também como a tragédia, deve ser simples ou complexa, de caráter ou patética. Ele não entra tão minuciosamente no debate sobre a epopeia, pois esta possui as mesmas partes da tragédia, exceto espetáculo e canto, e as partes da tragédia já foram bem trabalhadas durante toda a obra.

Já no capítulo 26, o último, Aristóteles termina a sua discussão sobre a poética trágica e épica questionando qual seria a melhor das duas. O critério de escolha ao qual Aristóteles primeiramente faz menção é o espectador. Ele começa o texto rememorando que para alguns (talvez uma resposta a Platão - *Leis*, 658a-659a) a melhor espécie poética estaria associada ao melhor público, assim, a epopeia seria melhor que a tragédia, visto que é destinada a espectadores distintos, mais velhos. Contudo, Aristóteles, discordando dessa afirmação, argumenta que os problemas que são trazidos para a tragédia por causa do seu público menos elevado em nada modificam sua arte poética e que o texto trágico pode se realizar bem apenas com a leitura - dispensando a presença de um público espectador. Ou seja, com este argumento, Aristóteles esvazia a possibilidade de se levar o público como critério primeiro no julgamento de uma espécie poética e, após rebater a afirmação que rebaixaria a tragédia, Aristóteles começa a argumentar sobre a superioridade desta.

O primeiro argumento se apoia na ideia de que tudo o que a epopeia possui a tragédia também possui, e esta ainda possui mais duas partes, o canto e o espetáculo. O segundo argumento diz respeito à dupla possibilidade de recepção: é bem recebida tanto ao ser encenada quanto ao ser lida. O próximo critério é a extensão. O autor defende que, por ser mais concisa e *una*, a tragédia causaria um maior prazer, pois não seria necessário diluir o enredo, mas ir direto ao ponto. Concluindo que, por tudo isso, a tragédia é superior à epopeia.

No meio da discussão sobre a superioridade da tragédia, há uma afirmação que muito nos chama a atenção. Aristóteles abre a

possibilidade para que a tragédia utilize o mesmo metro da epopeia, o metro heroico, mostrando-nos mais uma possibilidade de aproximação entre ambas (1462a). Mas fica o questionamento: “Em quais momentos haveria a possibilidade de se utilizar o metro heroico dentro de uma tragédia, quando uma personagem faz um relato, durante toda a tragédia?”. Isso, infelizmente, não é especificado na *Poética*. Existe a possibilidade de Aristóteles também se referir a tragédias escritas inteiramente em hexâmetro, no entanto, nada em suas palavras nos permite excluir a possibilidade de haver um momento específico da tragédia no qual o hexâmetro pudesse ser utilizado sem mais problemas.

Nossa desconfiança é reforçada quando nos deparamos com a tragédia *Édipo* de Sêneca. Temos nela a presença de seis versos escritos em hexâmetro datílico (v. 233-238), utilizados na reposta de um oráculo. A tradição oracular é marcadamente épica. Assim, será que, para Sêneca ou mesmo para o estilo trágico, representa-se de forma épica (em hexâmetro) o que seria mais propriamente épico? A utilização do hexâmetro seria, então, relativa ao momento que a épica afloraria mais fortemente na tragédia?

Dangel (2001, p. 202) afirma que Sêneca utiliza pouquíssimo esse tipo de verso, apenas 0,5%. Em nem todos os momentos épicos, ele utiliza uma métrica épica. E mesmo o relato de Euríates é feito em trímetro iâmbico. O que faria ou não o poeta aplicar um hexâmetro em uma parte que é marcadamente épica?

A multiplicidade métrica dentro da tragédia grega possui duas explicações, segundo Barrett (2002, p. 9). Primeiramente, porque se deve essa multiplicidade ao caráter polifônico da tragédia: muitas vozes implicariam em muitas formas métricas para as distinguirmos. Em segundo lugar, e bastante relevante para nossa pesquisa, essa multiplicidade métrica estaria ligada às muitas formas de discurso presentes dentro da tragédia. Ou seja, para cada tipo de discurso, haveria uma métrica, o que reforça a nossa suspeita de conteúdo épico implicar em forma épica. Segundo Herington (1985, p. 103 apud Barrett 2002, p. 9), a tragédia traz para si uma variedade genérica, o que aprofunda o seu trabalho com a linguagem.

Chegamos ao fim dessa análise percebendo que, além de existente e notório, o diálogo entre as espécies poéticas trágica e épica já

ocorre muito fortemente neste período. Ele se mostra sempre relevante, sobretudo no que tange à narração. Aristóteles percebe isso e aceita, mostrando-o mesmo como uma forma de elocução natural para o gênero trágico, pois sobre isso não abre nenhum debate, como se fosse algo aceito pelo senso comum.

Horácio

Já adentrando no universo latino, temos a *Epistula ad Pisones*, escrita por Horácio por volta de 14-13 a.C., para a família Piso, o pai e seus dois filhos. Esta carta, ainda na Antiguidade, foi nomeada por Quintiliano como *Ars Poetica*, *Arte Poética* (*Inst. Or.* 8.3), podendo assim ser nomeada, pois, segundo Tringali (HORÁCIO, 1993, p. 49), “se constitui de um conjunto sistemático de conhecimentos teóricos e práticos sobre a poesia. Poesia, em Horácio, significa literatura”. Tradicionalmente, a *Epístola aos Pisões* é atribuída ao segundo livro de Epístolas, mas, devido a sua importância, tem uma vida autônoma.

Essa obra, assim como a *Poética* de Aristóteles, não é um tratado minucioso sobre poesia, mas uma carta que institui regras gerais para ela e que, também como Aristóteles, segundo Grimal (1968, p. 37), concede mais espaço ao teatro.

O autor foi muito influenciado por seus antecessores, como Platão, Aristóteles e Neoptólemo de Páριο, do qual, segundo Fernandes (HORÁCIO, 1984, p. 30-31), teria retirado os preceitos mais importantes a serem debatidos na *Arte Poética*.

Percorrendo o mesmo caminho adotado para Platão e Aristóteles, buscamos as noções genéricas existentes em Horácio e as encontramos logo no início da carta (v. 73-85):

Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilocum proprio rabies armavit iambo;
hunc socci cepere pedes grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et populares
uincuntem strepitus et natum rebus agendis.

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equum certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.²⁴

Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero. O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. Foi a raiva quem armou Arquíloco de jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a ação. A Musa concedeu à lira o cantar deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados.²⁵

Depreendemos, a partir do que foi lido, que as classificações horacianas para os gêneros seriam baseadas em três critérios, assim como as aristotélicas: meio (v. 74: *quo numero* – fazendo referência ao hexâmetro), objeto (v. 73: *res gestae regumque ducumque et tristia bella*) e modo (v. 74: *monstrauit Homerus*). Podemos inferir que os ritmos aos quais ele faz referência na carta são os seguintes: hexamétrico, o elegíaco, o iâmbico (com as invectivas iâmbicas, a comédia e a tragédia) e o lírico.

Já a partir dessa última ideia horaciana, podemos adentrar no tema das aproximações entre os gêneros e perceber a postura de Horácio quanto ao tema. No excerto imediatamente posterior ao citado acima, Horácio menciona um fato que é altamente significativo para nossa pesquisa: os gêneros não devem exceder os limites prescritos para eles. Esse preceito é tão importante que o título de poeta só poderia ser dado a alguém que respeitasse as regras do *decorum* (v. 86-92):

Decriptas seruare uices operumque colores
cur ego, se nequeo ignoroque, poeta salutor?
Cur nescire pudens praue quam discere malo?

²⁴ Todas as citações em latim da *Arte Poética* de Horácio foram retirados de Horácio (1993).

²⁵ Todas as traduções da *Arte Poética* de Horácio são atribuídas a R. M. Rosado Fernandes (HORÁCIO, 1984).

Versibus exponi tragicis res comica non uult:
indignatur item priuatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.

Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta? Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecê-los a aprendê-los? Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próximo dos socos da comédia. Que cada gênero, bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete.

Numa primeira leitura, talvez chegássemos a pensar que, quando Horácio estabelece que o poeta não pode fugir às leis do gênero, o autor estaria negando a existência de uma mistura entre eles, uma vez que cada um seguiria o que foi designado para si, sem mexer no quinhão do outro. No entanto, no que tange à mistura ou combinação entre os gêneros, nessa afirmação, não podemos assegurar que fosse proibida a sua existência, pois o poeta poderia combiná-los sem romper seus limites caracterizadores: pela análise da *Arte Poética* como um todo, percebemos que Horácio é um poeta bastante comedido e que defende sempre a harmonia que deve existir no conjunto da obra. Desse modo, provavelmente, quando defende que cada gênero fique com o que lhe foi designado, diz que um gênero não deve se aproximar tanto de outro a ponto de perder a sua identidade, a sua natureza própria, mas, como é exemplificado pelo próprio Horácio nos versos 93-98,²⁶ é inevitável que um acabe tocando o outro em alguns momentos.

Outra aproximação é mostrada quando, ao longo da carta, Horácio trata da épica. O autor trata majoritariamente em sua carta do teatro – segundo J. Perret (1959, p. 186 apud HORÁCIO, 1984 p. 27),

²⁶ “Interdum tamen et uocem comoedia tollit,/ iratusque Chremes tumido delitigat ore;/ et tragicus plerumque dolet sermone pedestri/ Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque/ proicit ampullas et sesquipedalia uerba,/ si curat cor spectantis tetigisse querella” / (“Às vezes, todavia, levanta a voz a comédia e Cremete indignado ralha em tom patético; mais vezes, no entanto as personagens trágicas, seja Telefo ou Peleu, em língua rasteira se lamentam, quando, na pobreza e no exílio, lançam frases empoladas, palavras de pé e meio, tentando comover pelo lamento o coração de quem os olha”).

por causa da tentativa de Augusto em reavivá-lo; assim, acaba, em alguns momentos, tratando da épica dentro da perspectiva de ser esta o protótipo da tragédia, segundo Rostagni (ORAZIO, 1986, p. 22). O fato de Horácio tratar a épica como um gênero do qual emanaria a tragédia mostra-nos que tanto ele admitia a existência de um entrelaçamento genérico quanto ele enfoca a forte relação entre esses dois gêneros (de interesse desse trabalho).

Chegamos, então, em um ponto importante para nosso estudo no qual Horácio é muito mais claro do que os seus antecessores: a presença da narrativa dentro da tragédia. Se em Platão e em Aristóteles tivemos de fazer uma análise mais profunda para desvendar a admissão de partes narrativas dentro da tragédia, em Horácio, essa presença nos é mostrada de forma explícita, tanto a sua existência quanto a sua utilização (v. 179-184):

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aures
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator; non tamen intus
digna geri promes in scaenam multa que tolles
ex oculis, quae mox **narret** facundia praesens.

Há ações que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas. O que se transmite pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos de que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio. Não façam, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista, essas que melhor **descreve** a facúndia de uma testemunha.

No excerto acima, são estabelecidas também regras para a utilização da narração. Isto é, ela não deve ser empregada indiscriminadamente, mas apenas em situações que a sua presença seja inevitável.

Quando lemos o primeiro verso (*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur*), é esclarecida para nós a primeira regra sobre a presença da narração em Horácio: quando se trata de uma ação que se passa num plano presente, deve haver a encenação, mas, ao se tratar de uma ação que ocorreu num tempo passado, há a necessidade de que haja a narração. Primeiramente, o verbo *agitur* aparece no pre-

sente do indicativo, na voz passiva, indicando a representação de ação (*res*) que se passa no presente. Na oração seguinte, aparece o verbo *refertur* também no presente do indicativo, na voz passiva, com o sujeito (*res*) *acta*, particípio passado do verbo *agere* (mesmo verbo que aparece na primeira oração), indicando as ações que já tiveram seu fim. Assim, o poeta deve utilizar a narração quando uma ação já teve um fim em relação à ação principal do drama.

Nos dois versos e meio seguintes, Horácio afirma que a narração não excita tanto quanto a ação visível. Ao afirmar isso, depreendemos que ele, muito provavelmente, restrinja a utilização de partes narrativas apenas ao necessário, pois, se ela “comove mais debilmente”, a sua vasta utilização acabaria causando um efeito muito mais fraco na tragédia.

Segundo Goward (2004, p. 15-18), a restrição da utilização da narrativa dentro do drama é um desdobramento do que Platão pratica na *República* quando demonstra como ficaria parte da *Ilíada* (1.17-42) se fosse completamente livre de *mímesis* (393d-394a). A diminuição de palavras em Platão e a condensação de algumas formas estilísticas passaram a impressão de que a narração seria algo não tão vívido quanto a ação “visível”, ou seja, que seria menos mimética. Assim, o efeito de tudo isso foi percepção negativa da narração.

A ideia de “comover mais debilmente” sugere, pois, que a narração é uma ação que pode prejudicar a dinamicidade e o efeito patético da peça.

Por fim, Horácio lembra que há cenas que não devem ser mostradas ao público por conta de seu horror, essas também devem ser narradas. A utilização do verbo *narrare*, na terceira pessoa do singular do presente do subjuntivo (*narret*), no último verso, põe fim a qualquer dúvida que possa haver sobre a existência da narração na tragédia, uma vez que Horácio utiliza a palavra que significa “narrar”, “contar”, e que é, inclusive, a mesma palavra que resultou, na língua portuguesa, no verbo *narrar*.

Ele também estabelece que quem deve realizar a narração é alguém que esteve presente ao acontecimento. Assim, os mensageiros são muito comuns dentro do drama trágico, pois, na maioria das vezes, eles narram as partes que não podem ser encenadas. No entanto, não somente os mensageiros têm a tarefa de realizar as nar-

rações, quaisquer personagens podem realizar essa função, desde que tenham presenciado o fato narrado.

Recuperando Platão e Aristóteles, vemos que os três pensadores concordam neste ponto: a narração existe dentro do drama trágico, mas a sua realização se dá pela voz da personagem, não pela voz do poeta.

Dessa forma, para Horácio, a narração, mesmo que sem tanto apelo quanto à ação visível, era uma parte essencial da tragédia, pois, através dela, seria possível mencionar acontecimentos passados e evitar que se mostrassem cenas monstruosas.²⁷

A narrativa, como pudemos analisar, apesar de ser característica primeira da epopeia, sempre se fez necessária na tragédia. Quando analisamos isso, percebemos que, de uma forma ou de outra, tragédia e epopeia sempre estiveram ligadas e não somente pelo objeto, como sempre é lembrado, mas também pela forma.

Quintiliano

Seguindo nossas buscas, chegamos a Quintiliano (30?-95 d.C.), um grande retor romano que, por volta do ano 70 da era cristã, fundou uma famosa escola de retórica em Roma. Foi professor de muitos discípulos ilustres, como Tácito e Plínio, o Jovem, e escreveu duas obras, das quais uma delas, *Institutio Oratoria*, chegou a nós na íntegra. A *Institutio Oratoria* é uma vasta obra dividida em doze livros, nos quais Quintiliano escreve sobre a formação do orador. No primeiro livro, Quintiliano aborda a formação do orador na infância; no livro 2, discorre sobre os preceptores, que qualidades devem possuir e como devem fazer para educar seus pupilos; do livro 3 ao livro 11, ocupa-se com a oratória; já o livro 12 enfoca o orador e as implicações morais da oratória. Como observamos, a *Institutio Oratoria* pode ser, de fato, considerada um grande tratado de retórica.

²⁷ “Ne pueros coram populo Medea trucidet,/ aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,/ aut in auem Procne uertatur,/ Cadmus in anguem”, v. 185-187 (“Que Medeia não trucidie os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente as entranhas humanas; tão-pouco em ave Procne transforme-se ou Cadmo em serpente”).

Para a nossa pesquisa, o livro 10 é o mais caro, pois nele podemos encontrar informações sobre gêneros poéticos. Infelizmente, as relações entre tragédia e épica não são contempladas nesse tratado, pois o estudo versa majoritariamente sobre oratória, tocando outros tipos discursivos apenas quando necessário para embasar suas análises.

Pouco antes de tocar nos gêneros, Quintiliano afirma que, em consequência de ele ter dado tão alto valor à leitura, alguns exigirão dele uma lista de quais autores devem ser lidos e qual a sua maior qualidade (10.1.37). Assim, começa a catalogar quais seriam esses autores em cada gênero, ressaltando que muito mais autores devem ser lidos, mas que ele restringir-se-á aos que são convenientes àqueles que pretendem se tornar oradores (10.1.45). A catalogação está dividida em dois grandes grupos, o primeiro grupo dos autores gregos e o segundo dos autores latinos.

Sendo assim, tal qual Horácio, ele começa pelo gênero épico. O maior representante do gênero épico é, para ele, Homero (10.1.50), pois esse *humani ingenii modum excedit*.²⁸ Outro representante do gênero seria Hesíodo (10.1.52), um autor que utiliza muitas sentenças e possui uma leveza de palavras e composição. Os próximos seriam Antímaco (10.1.53), Paníasis, Apolônio (10.1.54), este não estaria incluído na lista canônica dos gramáticos, mas é incluído na lista de Quintiliano - que provavelmente consultou outros autores que teriam feito um julgamento da obra de Apolônio para decidir incluí-lo na própria lista. Na sequência, Arato e Teócrito (10.1.55). Finaliza (10.1.56) com Pisandro, Nicandro, Euforião e Tirteu.

Termina-se o catálogo do gênero épico e passa-se ao elegíaco. O principal poeta é Calímaco, seguido de Filetas (10.1.58). Trata em seguida da poesia iâmbica, da qual o principal autor é Arquíloco, que possuía uma obra com forte elocução (10.1.59-60). Na sequência, chega à poesia lírica, da qual Píndaro foi o maior poeta, segundo Horácio, *eum merito nemincredit imitabilem* (10.1.61). Depois temos Estesícoro, Alceu, Simônides (10.1.62-64).

²⁸ Todos as citações em latim da *Institutio Oratoria* de Quintiliano foram retirados de Rezende (2010).

A partir de 10.1.64, Quintiliano começa a tratar da comédia, que é considerada por ele muito importante para a formação de um orador. Os principais nesse quesito são Aristófanes, Êupolis e Crátilo (10.1.66). Quando se trata de poesia trágica, o primeiro a representá-la é Ésquilo, mas Sófocles e Eurípidés brilharam mais ao escrevê-la. Apesar de Quintiliano não querer definir qual seria o melhor entre os dois últimos, diz que, para seu estudo, Eurípidés é mais útil, pois a sua linguagem se aproxima do gênero oratório (10.1.67-68). A este muito bem imitou Menandro, que escrevia comédias com todas as qualidades preceituadas por Quintiliano (10.1.69). Menandro chega a ofuscar todos os outros autores cômicos do período (10.1.72).

Quintiliano continua sua catalogação com os cânones gregos para os demais tipos discursivos, como história (Tucídides, Heródoto, Teopompo, Filisto, Éforo, Isócrates, Clitarco, Timágenes, 10.1.73-75), oratória (Demóstenes, o maior de todos, Ésquines, Hipérides, Lísias, Isócrates, Demétrio de Falera, 10.1.76-80) e filosofia (Platão, Xenofonte, Aristóteles, Teofrasto e os velhos estoicos, 10.1.81-84).

Concluindo os autores canônicos gregos, Quintiliano chega aos latinos. Novamente, a catalogação se inicia pelo gênero épico. O maior autor épico latino, o que mais se aproxima de Homero, é Virgílio (10.1.85-86). Depois dele, temos Macro, Lucrécio, Varrão de Átax, Ênio, Ovídio, Cornélio Severo, Serrano, Valério Flaco, Saleu Basso, Rabírio, Pedão e Lucano (10.1.87-90).

No gênero elegíaco *quoque graecos prouocamus* (10.1.93). Os autores a serem lidos são Tibulo, o mais enxuto e elegante, Propércio, Ovídio, o mais lascivo, Galo, o mais severo. Passa, em seguida, para a sátira, que *tota nostra est*, querendo dizer, assim, que a sátira é um gênero exclusivamente romano. O primeiro autor satírico conhecido é Lucílio, seguido de Horácio, o qual Quintiliano admira, e Pérsio (10.1.94). Terêncio Varrão aparece ainda como o autor de um tipo especial de sátira, na qual havia mistura de metros (10.1.95).

Quanto à poesia iâmbica, os romanos não chegaram a se desenvolver bem nesse gênero, mas alguns representantes são Catulo, Bibáculo e Horácio. Na poesia lírica, o maior é Horácio, mas pode-se acrescentar Césio Basso (10.1.96).

Enfim, chegamos à tragédia. Primeiro são citados Ácio e Pacúvio, em seguida, Vário, que teria escrito um *Tiestes*, Ovídio, que

teria escrito uma *Medeia*, e Pompônio Segundo (10.1.97-98). Para a comédia, temos Plauto, Cecílio, Terêncio e Afrânio, que, mesmo com ressalvas, é considerado um grande autor de comédia togata (10.1.99-100).

Concluída a poesia romana, seguem-se os demais tipos discursivos em Roma; temos, então, a história (Tito Lívio, Servílio Noniano, Aufídio Basso, Fábio Rústico, Cremúcio, 10.1.101-104), a oratória (Cícero, Marco Túlio, Asínio Polião, Messala, Caio César, Célio, Calvo, Sérvio Sulpício, Cássio Severo, Domício Afro, Júlio Africano, Tracalo, Víbio Crispo, Júlio Segundo, 10.1.105-122) e a filosofia (Marco Túlio, o mesmo a quem nos referimos na oratória, Bruto, Cornélio Celso, Plauto, Cácio, Sêneca, 10.1.123-131).

Termina-se, assim, a estruturação do cânone grego e latino por Quintiliano. Ressaltamos que a ideia de cânone empregada por Quintiliano é derivada de um fazer helenístico, sobretudo da obra *Pinakes*, de Calímaco de Cirene.

O que podemos analisar, a partir do cânone visto acima, é que há uma aproximação entre o que fizeram Horácio (*Ars Poetica*, v. 73-85) e Quintiliano. Os critérios estabelecidos por Aristóteles (meio, objeto e modo) são claramente utilizados por eles. Horácio faz uma listagem de gêneros bem mais sucinta. Quintiliano produz um minucioso registro de gêneros e autores tanto da sua época quanto mais antigos. Vemos nele um juízo bem consolidado do que seria gênero e da forma como eles funcionariam.

Passamos agora à busca de indícios de contato entre os gêneros.

No capítulo seguinte (10.2), Quintiliano fala sobre a imitação e nos fornece uma ideia, já vista em Horácio (*Ars Poetica*, v. 9-10), mas aqui revisitada e trabalhada com mais atenção, a de que devemos tentar o novo:

Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inuenta est, nec intra inii-tium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius in-felicitatis, ut nunc demum nihil crescat: nihil autem crescit sola imita-tione. Quod si prioribus adicere fas non est, quo modo sperare possumus illum oratorem perfectum [...]? (*Inst. Or.* 10.2.8-9)

Acresça-se que se analisarem detalhadamente todas as coisas, nenhuma arte permaneceu identicamente tal como foi inventada, nem ficou estacionária em sua forma inicial. Não por acaso condenamos, de

modo brutal, o nosso tempo pelo crime desta infelicidade, a saber, agora nada pode crescer: nada cresce por força apenas da imitação. Na verdade, se não é permitido acrescentar coisa alguma a seus antecessores, em que medida podemos esperar o orador perfeito [...]?

²⁹

Nessa passagem, Quintiliano trabalha com duas categorias da criação literária: *imitação* e *acrécimo*. Ele defende a ideia de que a criação deve evoluir, o processo criativo de imitação deve acrescentar algo ao que é imitado – se não houver acréscimo, não há evolução criativa.

Aplicando esse pensamento à teoria dos gêneros, as grandes obras seriam imitações acrescidas de novidades inseridas por cada poeta (esse é exatamente o mesmo pensamento de Horácio: o desafio da criação mimética é transformar o público em privado, *Ars Poetica*, v. 131-135), os autores e suas épocas fazem os gêneros evoluir, sem romper a caracterização – a épica, por exemplo, evoluiu muito de Homero até Virgílio, a gama de poemas diferentes é imensa.

Assim, podemos julgar aqui uma justificativa razoavelmente lógica para a evolução dos gêneros. Segundo Quintiliano, a evolução das artes era natural por se tentar atingir uma perfeição ainda não alcançada, então, a literatura, o gênero, se modifica para tentar chegar a uma faceta mais sublime que a de seus antepassados, ou seja, uma vez que as tendências e preferências das sociedades mudam, os gêneros também sofreriam modificações para tentar abarcar o que era mais conceituado na sociedade.

Desta forma, se pensarmos em Sêneca e o compararmos com os preceitos horacianos, vemos como ele talvez não tenha quebrado nenhuma lei do gênero trágico, mas apenas adaptado as demandas do gênero para o seu período. Lembremos que, já no fim da República, oradores começaram a escrever tragédias, os tragediógrafos do Período augustano eram polígrafos, Ovídio era um dos que explorava as vicissitudes e, em seu caminho de experimentação literária, acabou trabalhando uma poesia genericamente híbrida. Ou seja, estaria Sêneca praticando algo que seria *impraticável* ou apenas usu-

²⁹ Todas as traduções da obra *Institutio Oratoria* de Quintiliano são da autoria de Antônio Martinez de Rezende (2010).

fruindo de um direito natural de todas as artes de se modificar de acordo com as suas demandas de aprimoramento? Não teria ganho a narração um espaço forte dentro da tragédia, não por conta de um desconhecimento senequiano, mas porque este era o meio que Sêneca achou de melhor expressar a sua arte no período? Voltaremos a essas questões em breve.

Quintiliano, assim como Horácio, respeita bastante as regras do *decorum*. Em sua afirmação (10.1.22-23), podemos sentir ecos da *Arte Poética* (v. 89-98). Primeiramente, ele afirma que, para cada tema que se for tratar, há uma lei específica (*sua cuique proposito lex, suus decor est*). Preceitua, em seguida, que a comédia não deve ser trágica nem a tragédia cômica, mas defende que ambas devem ter cuidado para não manterem sempre o mesmo tom, já que muitas vezes é necessário que o tom se altere, seja para o cômico soar mais trágico, seja o trágico soar mais cômico. A adaptação é necessária. De fato, apesar de Horácio não ter defendido a ideia de o trágico soar cômico, defendeu que, na tragédia, o estilo elocutório elevado e o tom patético deveriam atenuar-se em alguns momentos, algo que se assemelha à ideia defendida por Quintiliano.

Portanto, temos presente em Quintiliano a mesma perspectiva que debatemos em Horácio. Apesar de esses autores defenderem que os gêneros devem seguir uma lei, ambos defendem também a adaptação genérica, ou seja, a aproximação entre os gêneros para que haja uma melhor consolidação e aprimoramento da obra. Contudo a aproximação não deve ser feita a um nível suficiente para descaracterizar o gênero.

É interessante perceber que, mesmo não sendo um tratado sobre a poesia dramática, o exemplo utilizado pelo autor acaba igualando-se exatamente àquele empregado por Horácio para essa circunstância.

De fato, diferentemente do que vínhamos analisando ao longo dos autores passados, Quintiliano não versa sobre a relação entre tragédia e épica, pois o tratado é sobre oratória, não sobre a arte dramática, então se aproveita apenas do que pode ser útil de ambos os gêneros para a formação do orador.

Assim, concluímos que Quintiliano tinha concepções próximas às de Horácio quando lidamos com gêneros e aproximação de gêneros. Ambos acreditam nas relações meio, objeto e modo de Aristóteles,

ambos elaboram uma catalogação dos gêneros existentes em sua época (apesar de o registro feito por Quintiliano ser muito mais minucioso do que o de Horácio), ambos sabem da existência de um diálogo entre os gêneros e o acreditam legítimo, desde que não fira as leis que regem os gêneros. Além de tudo isso, quando Quintiliano, assim como Horácio, acredita que um acréscimo pode e deve ser feito em relação a um modelo (uma vez que as artes de uma maneira geral podem sofrer acréscimos para que cheguem à perfeição), podemos estender tal pensamento ao domínio da *uariatio* genérica.

O mensageiro da tragédia greco-latina

O mensageiro da tragédia grega

Como nós já vimos ao longo do nosso percurso, parece ser um consenso que o gênero trágico teria sua origem na epopeia; em virtude disso, a tragédia herdou certos traços desta. O narrador, todavia, não seria um deles. No entanto, há na tragédia, muitas vezes, uma narração, mas sua ocorrência não se dá pela voz de um narrador heterodiegético, assim como na épica.

Qual temos analisado ao longo do nosso percurso teórico, os autores da Antiguidade sempre estiveram cientes da presença da narração dentro da tragédia. Apesar de o narrador ser um sujeito ausente, a narração sempre foi considerada um elemento participante do gênero trágico, aliás, sempre foi um dos aspectos essenciais para que pudesse haver uma plena concretização da ação trágica.

Na *Arte Poética* de Horácio (v. 179-184), encontramos duas justificativas para a presença da narração. A primeira delas seria um critério temporal: mostra-se em ação fatos que ocorrem no presente, já fatos passados devem ser apenas reportados. A segunda justificativa diz respeito ao *decorum* patético: não se deve mostrar cenas violentas, como Medeia matando os próprios filhos. As explicações de Horácio são muito bem consolidadas, mas ele não abarca completamente o que seria, segundo Bremer (1976, p. 46), a função primeira da narração no gênero trágico, que é driblar restrições cênicas: cenas de morte, milagres ou que mostrem grandes multidões geravam difi-

culdade para serem executadas; assim, a narração aparece para preencher essa lacuna.

Muitas personagens dentro da tragédia podem realizar uma narração, no entanto, esta função é, na maioria das vezes, atribuída a uma personagem bem específica dentro das tragédias, o mensageiro. Segundo os critérios adotados por Jong (1991, p. 179-180), o mensageiro se caracteriza por três critérios: não é uma personagem principal, aparecendo nas obras majoritariamente com nomes genéricos como arauto, servo ou mesmo mensageiro; sua narrativa utiliza verbos no passado; sua narração é, em geral, antecedida de um diálogo que envolve o tema a ser tratado na mensagem.

Dedicamos essa seção à análise da trajetória do mensageiro nas tragédias áticas. Procuramos analisar nesses discursos aspectos como temática, tamanho, localização, estilo de mensageiro, entre outros, na tentativa de construir as características básicas dessa personagem no século V a.C. e analisar como essas características podem ter sofrido modificações ou mesmo mantido certas peculiaridades ao longo dos séculos.

Utilizamos, em alguns momentos, a noção de narrador épico e narrador trágico. Assim, achamos pertinente definir o que entendemos sobre esses dois conceitos.

Segundo Barrett, (2002, p. 4), o narrador épico é aquele que dá à narrativa uma visão privilegiada, uma ordenação clara e que oferece um guia do modo como devemos interpretar determinado acontecimento. Ele também é heterodiegético, ou seja, não participa do grupo de personagens daquela narrativa. Temos, na figura do narrador épico, uma autoridade que coloca tudo em seu devido lugar. O narrador épico, assim, seria mais confiável, pontual e procuraria repassar tudo o que presenciou. Para Jong (1991), no entanto, não existe, mesmo na épica, um narrador idôneo, incorruptível, que não se envolve no que está narrando.

O narrador trágico, ou intruso, por outro lado, é uma personagem que tem participação na história, mesmo que, muitas vezes, só como testemunha e possuindo um nome genérico; como personagem, cria seu próprio contexto narrativo, o que põe em dúvida a credibilidade de sua narração, gera a possibilidade de manipulação do discurso. Na tragédia, o narrador, ainda segundo Jong (1991), não

seria idôneo, pois uma pretensa idoneidade iria contra a maior característica da tragédia, a competição das vozes pelo valor de verdade. No entanto, não podemos negar que haja narrativas que se esforcem o máximo possível para alcançar a impessoalidade, como a tragédia *Os persas*, de Ésquilo – talvez exatamente por esse motivo, pois, quanto mais impessoal, mais se afiança o valor de verdade do que está sendo narrado. O mensageiro é um dos tipos de narrador existentes dentro da tragédia.

Dadas essas noções, iniciemos nosso estudo sobre o percurso do mensageiro.

Infelizmente, pouco nos sobrou das tragédias da Antiguidade. Temos trinta e duas tragédias gregas do período clássico, divididas entre três autores, Ésquilo, Sófocles e Eurípides – não adentramos aqui na discussão sobre a autoria da tragédia *Reso* – e dez tragédias latinas, das quais oito foram escritas por Sêneca e duas, *Octavia* e *Hercules Oetaeus* (por um longo tempo consideradas de autoria deste), têm atualmente autoria desconhecida. No *corpus* das trinta e duas tragédias áticas, a figura do mensageiro está presente em vinte e cinco, ou seja, temos quase oitenta por cento de participação desse tipo de personagem, um índice bastante alto.

Nossa análise do mensageiro no mundo grego se divide em três momentos, cada um dedicado a um autor diferente. Iniciamos nosso percurso por Ésquilo, na sequência, vemos Sófocles e, por fim, temos Eurípides, que possui o *corpus* mais extenso.

Ésquilo é o mais antigo dentre os três tragediógrafos citados acima. Nasceu em Elêusis, nas proximidades de Atenas, por volta de 525 ou 524 a.C. Escreveu 87 peças das quais apenas sete chegaram à atualidade: *As suplicantes*, *Os persas*, *Os sete contra Tebas*, *Prometeu Acorrentado* e uma trilogia, *Oresteia* (*Agamêmnon*, *Coéforas*, *Eumênides*). Das peças citadas, apenas *Agamêmnon*, *Os persas* e *Os sete contra Tebas* possuem a presença do mensageiro; por isso nos restringimos a elas.

Em *Agamêmnon*, peça homônima a por nós analisada, a narrativa do arauto (κῆρυξ) se encontra no segundo episódio, contando com 177 versos (v. 503-680). Todavia esses versos são correspondentes a todo o episódio do arauto, havendo no meio deles momentos de fala do Coro e de Clitemnestra. Proferidos pelo arauto,

temos 123 versos. O episódio contém três momentos narrativos, cada um contando com uma média de 35 versos: o primeiro, quando o arauto fala consigo (v. 503-537); o segundo, quando fala com o Coro (v. 551-582); o terceiro, quando o arauto fala com Clitemnestra (v. 636-680).

Inicialmente, e como habitual, temos a chegada do arauto sendo anunciada pelo Coro (v. 493-498). Em seguida, temos a entrada do arauto. Esta personagem entoia agradecimentos aos deuses por estar vivo e de volta a Argos e relata o fim da Guerra de Troia. Ao fim do primeiro momento narrativo, inicia-se um diálogo entre o arauto e o Coro. O segundo momento se inicia com um lamento pelos percalços sofridos no retorno a Argos e continua com a menção a algumas dificuldades sofridas ainda em Troia (problemas com o clima, às vezes muito frio, às vezes muito quente), mas o arauto não quer falar sobre esses acontecimentos, por não querer relembrar as dores num momento que, para ele e para os sobreviventes, é de felicidade. Na sequência, temos a entrada de Clitemnestra em cena, que fala, dissimuladamente, sobre a felicidade de ter seu marido de volta e de ela própria ter sido, em sua ausência, uma mulher correta e fiel. O Coro sinaliza ao arauto que as palavras de Clitemnestra são falaciosas, pedindo, logo após, notícias de Menelau. Depois de informar o desconhecimento de sua localização, inicia-se o terceiro momento, no qual vemos novamente a recusa da narração; mas, seguida a ela, temos o relato da tempestade que afastou a nau em que Menelau estava em direção a outros caminhos e deixou muitos mortos.

Esse mensageiro da obra *Agamêmnon* emite em dois momentos (v. 620-621, 680), opiniões que assegurariam ao receptor a veracidade de seu relato. Talvez como uma tentativa de nos assegurar que a narrativa do mensageiro nesta peça pode ser vista como a de um narrador onisciente que passa os fatos sem alterá-los.

A peça *Os persas* é para nós demasiadamente relevante, pois podemos observar nela a transmutação do mensageiro em um narrador épico. Essa narração ocorre no primeiro estásimo, entre os versos 302-514.

Novamente, vemos o Coro fazendo o anúncio da chegada do mensageiro (ἄγγελος). O Coro aqui afiança o valor de verdade do mensageiro que se aproxima, dizendo que ele chega com uma fala veri-

dica (νημερτή λόγον, v. 246) e traz um fato claro, verdadeiro (σαφές πρᾶγος, v. 248).

O mensageiro se maldiz por ter que trazer más notícias, mas mesmo assim não se recusa a dá-las, pois a mensagem de que o exército persa pereceu na batalha de Salamina deve ser entregue (v. 253-255), ou seja, há neste mensageiro uma forte noção de dever. A rainha o incita a contar, pois deseja saber acerca dos mortos e dos sobreviventes da guerra (v. 290-298). O mensageiro inicia, então, seu relato a respeito dos mortos na batalha (v. 302-330). Instigado pela rainha, mãe de Xerxes, passa ao relato sobre a batalha propriamente: começa pela artimanha sofrida por Xerxes através de um soldado grego que o enganou dizendo que o exército grego partiria em fuga (v. 355-360); em seguida, narra os preparativos para a guerra (v. 361-407) e a guerra em si (v. 408-432); depois de breve diálogo com a rainha (v. 433-446), o mensageiro conta sobre as mortes dos guerreiros persas mais ilustres e a fuga de Xerxes (v. 447-471); por fim, após o pedido da rainha, o mensageiro dá notícia dos navios que restaram e de seus retornos malfadados (v. 480-514).

É possível observar que a narrativa do mensageiro de *Os persas* busca ser o mais fiel possível. Isso se mostra já em seu início quando essa personagem afirma que estava presente aos fatos ocorridos e que não havia tomado conhecimento deles por meio de outros (v. 266-267). Esse tipo de afirmação é um dos indícios de afiançamento do valor de verdade do que será narrado pelo mensageiro. É uma forma de passar ao público/leitor a confiabilidade do que virá em seguida. Uma hipótese para uma maior pretensão do autor ao afiançar o valor de verdade, neste caso, é o fato de o mensageiro desta tragédia estar tratando de um tema histórico e relativamente atual. A batalha de Salamina havia se passado há apenas 8 anos quando a peça foi encenada (ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE, 1999, p. 25). A fidelidade, diante de um fato histórico, talvez fosse a vontade maior. Talvez Ésquilo tenha querido manter em sua obra um registro da guerra para a posteridade.

Segundo Barrett (2002), na tragédia há um combate entre muitas vozes pela “verdade”. Muitas vezes, como veremos a seguir, o mensageiro é alguém que age com falsidade e não relata o que verdadeiramente ocorreu (*Bacas*); outras vezes, como vimos, ele aparece

para nós como a personificação de um narrador épico, obedecendo aos preceitos e se distanciando da situação narrada, imbuído, assim, de todo o valor de verdade. Por causa da existência desse mensageiro como narrador épico, acreditou-se (BARRETT, 2002, p. XVI) por muito tempo que as narrativas dos mensageiros fossem transparentes, sem nenhum tipo de artifícios para manipular os fatos, mas não é o que de fato ocorre. Muitas vezes, o mensageiro é uma voz tão parcial quanto a de qualquer outra personagem dentro da peça.

A última peça de Ésquilo que possui um mensageiro é *Os sete contra Tebas*. Temos aqui a presença de um mensageiro espião (ἄγγελος), cuja aparição se dá entre comentários constantes do Coro e de Etéocles no segundo episódio (v. 375-514). Novamente, há o anúncio da chegada do mensageiro através do Coro (v. 369-371). O mensageiro reporta a quem ficaram destinadas cada uma das portas de Tebas (Tideu - Portas Prétides, Capaneu - Portas Electras, Etéoclo - Portas Novas, Hipomedonte - Portas Atena Onca, Partenopeu - Portas Bóreas, Anfiarau - Portas Homoloides, Polinices - Sétima Porta), fazendo observações sobre as qualidades dos guerreiros, para que Etéocles possa mandar para combatê-los os guerreiros certos. O discurso do mensageiro está dividido em 7 partes, cada uma correspondente a uma porta de Tebas. A cada porta anunciada, Etéocles e o Coro juntam alguma observação ao anúncio feito, mas os dois não chegam a interagir com o mensageiro, apenas reagem ao que é por ele narrado.

O mensageiro de *Os sete contra Tebas* é bastante intruso, uma vez que dá orientações ao rei para que ele saiba como conduzir o seu exército. Ele emite sua opinião diversas vezes. Nos últimos dois versos de sua fala, afirma não querer ser reprovado pelas observações feitas e entender ser verdadeiramente Etéocles quem deve conduzir a cidade (v. 651-652). Nos mensageiros que veremos a seguir, muitas vezes, é perceptível o receio de uma narração tão intrusa ou que traga uma má notícia por saberem que o próprio mensageiro pode sofrer retaliações.

Finalizadas as tragédias de Ésquilo, passemos às de Sófocles. O segundo tragediógrafo grego nasceu por volta de 497-496 a.C., nos arredores de Atenas. Das 123 tragédias que escreveu, apenas sete chegaram à atualidade: *Ájax*, *Antígona*, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*,

Electra, *As traquínicas* e *Filoctetes*. Dessas, apenas *Filoctetes* não possui a presença do mensageiro.

O mensageiro da tragédia *Ájax* (ἄγγελος) tem uma singela aparição, a primeira enquanto narra a chegada de Teucro, irmão de Ájax, à tenda do comandante e a forma como este foi insultado pelos gregos; ele tenta dar essa notícia a Ájax, mas a personagem não está presente (v. 719-735). Num segundo momento (v. 748-784), fala sobre a profecia, feita por Calcas, de que Ájax não deve sair da tenda até que o dia se acabe, caso contrário, ele morrerá, pois Atena o perseguiu durante todo um dia por causa da ofensa feita a ela por Ájax, que dispensou a sua ajuda por pensar que venceria a guerra sem o auxílio de um deus. O Coro chama Tecmessa, escrava e amante de Ájax, para receber a notícia sobre a má sorte do herói. Tudo isso ocorre no terceiro episódio. Diferentemente dos mensageiros já vistos, esse não é anunciado pelo Coro. Aqui, o valor das palavras do mensageiro se dá por sua presença no momento da profecia (v. 750).

A próxima tragédia sofocliana com a presença do mensageiro é *Antígona*.

Nessa tragédia, três personagens diferentes exercem a função de mensageiro, a primeira é o guarda (φύλαξ), a segunda é o primeiro mensageiro (ἄγγελος) e a terceira é um segundo mensageiro (εἰς ἄγγελος). O guarda é o primeiro a surgir, em um longo trecho (v. 223-440), que se divide em dois momentos: 1) Narração sobre o corpo (v. 233-330): em diálogo com Creonte, narra a ele como o corpo de Polínicês foi encontrado já tendo passado pelos ritos fúnebres. Concluído esse momento, o guarda se retira; 2) Narração sobre a prisão de Antígona (v. 384-440): novamente em diálogo com Creonte, o guarda narra como foi descoberto o mistério do sepultamento do corpo de Polínicês, como Antígona foi pega em flagrante.

O guarda, primeiro mensageiro da peça, é uma figura bastante emotiva e parcial. Antes do início da narração, expõe como a tarefa de dar más notícias é ruim, por causa da represália que sofreria de Creonte. O guarda afirma que teve dúvidas se deveria ou não dar a notícia de que Polínicês estava morto. O momento de diálogo com Creonte torna-se cômico, pois vê-se um mensageiro bastante distorcido, tentando, a todo custo, se livrar de alguma reta-

liação. A introdução da narrativa é marcadamente diferente do *corpus* de tragédias gregas.

Outra peculiaridade é que o guarda não foi testemunha ocular do roubo do corpo de Polinices. Apenas se deu conta dele, juntamente com os demais guardas, muito depois. Aqui vemos um mensageiro que não faz empenho em buscar a idoneidade. Conta sobre situações que não presenciou, se omite, pensa em não relatar o que sabe por medo. É uma figura bem mais temperamental do que os mensageiros mais comuns nas tragédias.

No segundo momento de narrativa do guarda, vemos que ele retorna a um estágio mais próprio de um mensageiro. Encontra-se mais centrado, narra o que presenciou e não é tão intruso como havia sido anteriormente.

Já no fim da peça, temos a chegada do mensageiro (ἄγγελος) que vem contar sobre a morte de Hémon, que se suicidou por conta da prisão de Antígona. Conta o fato primeiramente ao Coro que o interpela e depois a Eurídice, mãe de Hémon, atestando que fala a verdade por ser uma testemunha ocular (v. 1155-1256). Narrados os suicídios de Hémon e Antígona, Creonte entra em cena, e um segundo mensageiro (εἰς ἄγγελος) surge, vindo do palácio, para avisar sobre a morte de Eurídice (v. 1278-1316).

Em seguida, temos *Édipo Rei*, que possui a presença de dois mensageiros. O primeiro (ἄγγελος) não segue a regra geral das aparições de mensageiro. Inicialmente, não realiza nenhuma narração, apenas dialoga com Jocasta e Édipo durante todo o terceiro episódio (v. 911-1085), enquanto revela que Pólibo morreu e que Édipo não é filho natural dele. Por isso, consideraremos como o real mensageiro dessa tragédia apenas o segundo mensageiro (εἰς ἄγγελος), que aparece no êxodo (v. 1223-1296), anuncia a morte de Jocasta e narra os momentos anteriores a sua morte. Não narra a morte da rainha, pois não chegou a presenciá-la, uma vez que sua atenção voltou-se para os clamores de Édipo. Narra o momento em que Édipo encontrou o corpo e que cegou os próprios olhos.

O segundo mensageiro em *Édipo* é um tipo parcial de verdade. Mesmo que não ludibrie o receptor nas partes narradas, não está presente a tudo, não assegurando a suposta veracidade (v. 1251). Além disso, ele se recusa a repetir os lamentos de Édipo (v.

1289); ou seja, diferentemente de um narrador épico, não repassa tudo o que presenciou. A chegada desses mensageiros não é avisada pelo Coro.

Chegamos, então, a *Édipo em Colono*, cujo mensageiro surge no êxodo, em diálogo com o Coro, e vem avisar sobre a morte de Édipo. Durante sua narração (v. 1586-1666), não é interrompido, diferentemente do que vimos nas outras tragédias. É interessante observar o conceito, empregado pelo mensageiro, de que uma narração não poderá alcançar os fatos como ocorreram (v. 1581-1582); apresenta-se aqui a perspectiva de que não importa o quão distanciado da narrativa seja o mensageiro, as palavras nunca conseguiriam atingir a verdade esperada. Vemos que já os autores antigos tinham a percepção de que um suposto discurso idôneo seria praticamente impossível. Assim, por mais que se tentasse, a imparcialidade de um mensageiro poderia ser sempre contestada. A chegada do mensageiro também não é avisada pelo Coro.

Em *Electra*, a figura do mensageiro é interpretada pelo pedagogo (παιδαγωγός) de Orestes. Após um momento inicial de conversa com o Coro, Electra e Clitemnestra (v. 660-680), ele inicia sua narrativa, que segue ininterrupta (v. 681-763).

O pedagogo é um mensageiro muito diferente dos que temos visto até aqui, pois passa para Clitemnestra uma falsa mensagem. Ele narra, segundo ele, a pedido de um amigo, (observemos aqui a ironia, pois o amigo que faz o pedido é Orestes, filho de Clitemnestra) para a rainha arguir a morte de seu filho numa corrida de cavalos. O anúncio, no entanto, foi todo armado pelo próprio Orestes para que ele pudesse seguir com seus planos de matar a mãe. Nos três últimos versos da narrativa (v. 761-763), o pedagogo chega mesmo a atestar a sua presença no momento do acontecido. Afirma também que a dor em reviver o acontecido por meio da recontação da história é horrível para ele, mas ainda mais horrível ter presenciado uma morte tão brutal. O próprio pedagogo é quem abre a peça, não havendo a possibilidade, desta forma, de ele ser anunciado. O interessante aqui é o fato de essa narração não servir a nenhum dos propósitos usuais (estabelecidos por Horácio ou por Bremer), pois, uma vez que o que foi narrado nem chegou a acontecer (não refletindo, assim, problemas quanto à representação), o intuito da exis-

tência de uma narrativa na *Electra* de Sófocles não seria desviar possíveis problemas, mas sim contribuir para a estruturação do enredo. Desse modo, vemos se delinear uma nova utilização para a narrativa na tragédia.

A última tragédia de Sófocles com a presença de mensageiro é *As traquínias*. Há duas personagens que assumem a figura do mensageiro: Licas, o arauto, e a nutriz (τροφός).³⁰ A narrativa de Licas ocorre do verso 229 até o verso 290. Dejanira o saúda nos versos anteriores (v. 227-228). Licas narra à rainha os percalços por que passou Hércules até retornar para casa. A narrativa da nutriz aparece do verso 899 até o verso 946. Afirmando ter sido uma testemunha ocular dos fatos (v. 915-916), como temos visto, para atestar a veracidade dos acontecimentos narrados, ela conta ao Coro sobre o suicídio de Dejanira e sobre o desespero de Hilo ao saber que ficara órfão de ambos os pais.

O traço mais peculiar dos mensageiros da tragédia *As traquínias* seria o fato de um deles ser uma personagem feminina; ao longo dessas nove peças analisadas, essa é a primeira aparição de um mensageiro do sexo feminino.

Concluimos, assim, a catalogação das tragédias com a presença do mensageiro em Sófocles. Passemos, na sequência, para o último tragediógrafo, Eurípides.

Eurípides é o mais jovem dos três poetas aqui estudados, nasceu por volta de 497/496 a.C. Escreveu cerca de 95 peças, mas apenas 18 tragédias e um drama satírico chegaram à atualidade:³¹ *Alceste*, *Bacas*, *Electra*, *Hécuba*, *Helena*, *Hércules*, *Heráclidas*, *Hipólito*, *Ifigênia em*

³⁰ Segundo Barrett (2002, p. 223), a narrativa feita por Hilo, filho de Hércules, que ocorre entre os versos 749-820, enquadraria Hilo na função de mensageiro; mas, em nossa perspectiva, baseados nos critérios de Jong supracitados, Hilo, apesar de ter uma mensagem, também exerce outras funções dentro da peça e não seria uma personagem genérica, pois tem uma função bem estabelecida e importante dentro da peça que não condiz somente com a de narrar a Dejanira a morte de Hércules; essa configuração não o caracterizaria como mensageiro nessa tragédia. Barrett (2002, p. 223) também analisa a fala do próprio mensageiro (ἄγγελος) como se fosse uma narrativa (v. 180-199), mas, acreditamos que, assim como o primeiro mensageiro da peça *Édipo Rei*, ele traga um anúncio, mas não realize uma narrativa, o que desconfiguraria o seu papel primordial.

³¹ Não entramos aqui no debate sobre a autoria da tragédia *Reso*, uma vez que o nosso intuito é analisar a presença do mensageiro nas tragédias, não nos seria útil adentrar nesse debate, assim, acabamos por analisá-la no *corpus* pertencente a Eurípides.

Áulide, Ifigênia entre os Tauros, Íon, Medeia, Orestes, As Fenícias, Reso, Suplicantes, Andrômaca, Troianas e Ciclope (drama satírico). Das 19 obras, apenas as últimas três não possuem a presença do mensageiro.

Na primeira tragédia, *Alceste*, há a presença novamente de uma mulher como mensageira, a serva (θεράπαινα). Em *Alceste* e em *As traquíinias*, temos os únicos momentos em que o papel de mensageiro é exercido por uma mulher. Aqui, voltamos a ter o anúncio do Coro sobre a chegada da personagem (v. 135-139). A narração da serva propriamente ocorre do verso 152 ao 198, quando narra ao Coro os rituais aos quais Alceste se entregou antes de morrer no lugar do marido, Admeto.

Na tragédia *Bacas*, há dois momentos narrativos proferidos por mensageiros. A aparição do primeiro mensageiro (ἄγγελος) se dá em um diálogo com Penteu (v. 660-676). Em seguida, ele inicia sua narrativa, que segue ininterrupta (v. 677-774), mas antes pede permissão para narrar (v. 668-671). Como de costume, o mensageiro fica receoso em dar más notícias que o receptor possa não querer receber, uma vez que pode sofrer os ônus por trazer um aviso ruim. No entanto, Penteu lhe garante que ele não deve temer, pois quem sofrerá com a desmedida das bacantes é Dioniso. O mensageiro narra a Penteu sobre o ritual das bacantes que presenciou às escondidas (v. 721-723), a descrição desse ritual constitui o mais importante documento legado pela Antiguidade acerca dos rituais báquicos (JARESKI, 2007, p. 222). Esse primeiro mensageiro chega, em diversos momentos, a dar indicações de como Penteu deve proceder, mostrando-se, assim, intruso (v. 712-713 / 769-774).

O segundo mensageiro (ἄγγελος β) faz sua entrada no verso 1024, dialogando com o Coro. Em 1043, inicia sua narrativa sobre a morte de Penteu, enquanto espiava o ritual das bacantes (narração concluída no verso 1152). A mãe de Penteu, Agave, é uma das bacantes que o assassina. O que é peculiar sobre esse segundo mensageiro é o fato de que ele explicita o porquê de não querer trazer más notícias: bons servos possuem a mesma sorte de seus amos (v. 1027-1028). Ou seja, trazer a notícia do fim trágico de Penteu é trazer a notícia de seu próprio fim. Nenhum dos mensageiros da tragédia *Bacas* é anunciado.

A *Electra* eurípidiana conta apenas com a presença de um mensageiro (ἄγγελος) entre os versos 761-858, que aparece após *Electra*

perguntar por ele (v. 759). A irmã de Orestes não confia na notícia de vitória trazida pelo mensageiro e pergunta quem ele é (v. 765-766). A partir do verso 774, conta como fizeram Píades e Orestes para matar Egisto. Novamente, observamos o mensageiro como testemunha ocular dos fatos narrados.

Em seguida, temos a tragédia *Hécuba*, cujo mensageiro é Taltíbio, arauto de Agamêmnon. Taltíbio entra em cena sem ser anunciado, vem a mando dos dois atridas avisar sobre a morte de Polixena, filha de Hécuba, que foi sacrificada sobre o túmulo de Aquiles. O arauto estava presente na hora em que tudo aconteceu, tendo até chorado (v. 518-524). A narração de Taltíbio se estende do verso 518 até o verso 582.

Continuando a temática das mulheres da guerra de Troia, temos a tragédia *Helena*. A peça é composta por dois mensageiros, o primeiro (ἄγγελος) aparece (v. 597-621) em um momento muito importante para a trama, pois Menelau ia abandonar Helena no Egito, por não tê-la reconhecido, quando o mensageiro faz sua entrada e conta sobre o εἶδωλον de Helena, reconciliando, assim, o casal. Nesse momento, observamos a narrativa atuando não para a resolução de problemas cênicos, mas para o rumo do enredo, situação semelhante a que tínhamos visto na tragédia *Electra* de Sófocles. O segundo mensageiro (também nomeado ἄγγελος) traz a notícia para Teoclímeno sobre a fuga de Menelau e Helena. Teoclímeno incita o mensageiro a narrar como se deu o acontecido, uma vez que ele não crê possível que um só homem a barco tenha conseguido escapar de todo um exército de marinheiros. O mensageiro, então, narra (v. 1526-1618) a matança dos egípcios, relizada pelos gregos, e a consequente fuga de Menelau e Helena do Egito.

Chegamos, em seguida, a *Héracles*. Nessa tragédia, o mensageiro (ἄγγελος), após breve conversa com o Coro, inicia sua narração (v. 922-1015) sobre o assassinio dos filhos de Héracles e da esposa, Mégara, pelo próprio, que acreditava se tratarem dos filhos de Euristeu. Conta também sobre a tentativa de assassinar o pai, Anfitríão. O acesso de fúria tido por Héracles foi enviado por Hera. Mas Palas Atena acaba por feri-lo com uma pedra que o faz cair em sono profundo. É interessante perceber uma sequência se formando: na maioria das vezes, antes de o mensageiro iniciar seu relato, ele

anuncia sobre o que irá narrar e dialoga brevemente seja com o Coro, seja com uma personagem.

Na tragédia *Heráclidas*, o mensageiro (ἄγγελος) chega no verso 784, avisando a Alcmena que a guerra contra Euristeu foi vencida. Alcmena demonstra bastante felicidade com as notícias e pergunta a sorte dos que foram para a guerra (v. 788-791). Após ter a resposta de perguntas mais imediatas, a mãe de Hércules pede que ele conte como tudo ocorreu. Assim, no momento seguinte, o mensageiro narra (v. 799-866) o combate, a recusa de Euristeu em lutar corpo a corpo com Hilo, seguida da batalha entre os exércitos e, já no fim da batalha, a tentativa de fuga de Euristeu que é capturado por Iolau, a quem os deuses concederam novamente a juventude.

Em *Hipólito*, temos o anúncio da chegada do mensageiro pelo Coro (v. 1151-1152). No quarto episódio, o mensageiro (ἄγγελος) se apresenta à procura de Teseu (v. 1153-1155). Este aparece e é avisado de que seus rogos para Posídon foram atendidos, uma vez que Hipólito está gravemente ferido, quase morto, o tom utilizado neste momento se aproxima de uma reprimenda (v. 1166-1168). Teseu quer, então, saber o que ocorreu ao filho, e o mensageiro narra todo o episódio (v. 1173-1254), o exílio de Hipólito a mando do pai, o envio do monstro marinho por Posídon, o momento em que os cavalos do carro de Hipólito se assustam e acabam derrubando-o do carro ao qual ele continua preso, sendo arrastado e ferido gravemente. Nos últimos versos da tragédia, o tom do mensageiro é ainda mais reprovatório, pois afirma que, mesmo sendo um escravo, nunca acreditaria ser Hipólito o culpado de tal crime (v. 1249-1254). Após o fim da narração, o mensageiro continua em cena dialogando com Teseu e o Coro, chegando mesmo a aconselhar Teseu sobre o modo que deve tratar seu filho (v.1261-1263). O mensageiro desta tragédia mostra sua opinião de forma bem clara, sem temer retaliação, quase enfrenta Teseu, o que não é uma postura, como temos visto, habitual.

Na tragédia *Ifigênia em Áulide*, temos um mensageiro (ἄγγελος) que se apresenta apenas ao fim da tragédia. A personagem vem a mando de Agamêmnon e, do verso 1532 ao verso 1539, mantém uma breve conversa com Clitemnestra, que já estava certa de receber no-

tícias infelizes. Após avisar que tem notícias de Ifigênia para dar e ser impelido por Clitemnestra a fazê-lo, ele inicia a narrativa (v. 1540-1612) sobre como Ifigênia não teria sido imolada, mas sim desaparecido, enquanto uma corça foi deixada em seu lugar.

Já em *Ifigênia entre os Tauros*, dois personagens assumem o papel de mensageiros. O primeiro é um vaqueiro (βουκόλος) e o segundo é o próprio mensageiro (ἄγγελος). O vaqueiro, anunciado pelo Coro (v. 236-237), faz sua aparição no verso 238, quando, dirigindo-se a Ifigênia, anuncia a chegada de dois jovens. Um deles é Pílates, o outro, não identificado pelo vaqueiro, é Orestes. Ifigênia quer, então, saber como os dois jovens foram capturados, ao que o vaqueiro responde com uma narração que se estende do verso 260 ao 339. Não anunciado pelo Coro, o segundo mensageiro (ἄγγελος) aparece no verso 1284, em diálogo com o Coro para avisar sobre a fuga de Orestes e Pílates, facilitada por Ifigênia. No verso 1326, ele começa a narrar para Toas, o rei, como se deu a fuga dos três para que ele possa persegui-los (v. 1327-1419).

A próxima tragédia é *Íon*, cujo mensageiro é um servo (θεράπων) que entra no verso 1106. Ele está à procura de Creúsa, pois ela está sendo perseguida pela tentativa de matar envenenado Íon, seu filho desconhecido. O Coro de servas quer saber como se deu a descoberta do envenenamento, então, o servo começa a narrar como tudo se passou, desde o momento em que se preparava o banquete até a artimanha de Íon para descobrir quem o havia tentado envenenar (v. 1122-1228). Não há anúncio sobre a sua chegada.

O mensageiro (ἄγγελος) da peça *Medeia* é anunciado pela própria Medeia antes de sua entrada (v. 1118-1120). Após breve diálogo com ela, no qual há o anúncio das mortes de Creonte e Creúsa, o mensageiro segue sua narração ininterruptamente (v. 1136-1230), contando como Creúsa, ao colocar em si o diadema de ouro, passou mal e morreu com uma aparência irreconhecível, e como o pai, Creonte, correndo para socorrê-la, acabou também por ser envenenado e morrer. Temos observado, de uma maneira geral, que o mensageiro, ao trazer uma notícia ruim, tem medo de narrá-la, no entanto, aqui, como Medeia desejava essas más notícias, o mensageiro que as traz é por ela considerado um amigo e benfeitor (v. 1127-1128). É interessante perceber que o mensageiro, apesar de raramente ter tomado parte no fato

que narra, acaba recebendo as consequências de tal fato para o enredo: ele é bem ou mal visto dependendo da notícia que traga, como se fosse dele a responsabilidade pelo que ocorreu, ou mesmo como se fosse um cúmplice. Outra hipótese é como vimos em *Bacas*, o fato de que um bom servo divide a sorte de seu amo.

Anunciado pelo Coro (v. 850-851), o mensageiro (ἄγγελος) da tragédia *Orestes* entra em cena (v. 852). Em breve conversa com Electra, avisa que foi decidido que ela e Orestes morrerão naquele dia. Entre os versos 866 e 956, ele narra como foi tomada a decisão (baseada no posicionamento de alguns, inclusive de Orestes) e de que forma os dois irmãos devem morrer (suicídio). O papel do segundo mensageiro é exercido por um frígio (φρύγι), escravo de Helena, que se aproxima do Coro, lamentando-se. No entanto, o Coro não compreende os lamentos e pede para que o frígio explique os acontecimentos. Durante a narrativa (v. 1369-1502), o Coro continua em diálogo com o frígio, prática não muito comum em Eurípidés, que, de uma maneira geral, após incitar a narrativa, deixa que a personagem a conclua sem interferências, mas comumente utilizada por Ésquilo e Sófocles. A narração versa sobre a tentativa malfadada de matar Helena.

A tragédia *As Fenícias* possui dois mensageiros. O primeiro (ἄγγελος) aparece no quarto episódio (v. 1067). Após um primeiro momento, no qual ele conversa com Jocasta e dá a notícia de que Polinices e Etéocles continuam vivos, o mensageiro começa, no verso 1090, a narrar sobre o combate entre argivos e tebanos em cada uma das sete portas, finalizando em 1199. Em seguida, Jocasta desconfia de que o mensageiro não está contando tudo o que sabe (v. 1207-1216). Observamos, então, que esse mensageiro é dono de uma narrativa parcial, uma vez que tenta esconder fatos de Jocasta. Na sequência, o mensageiro retoma sua narrativa contando sobre o desentendimento entre Etéocles e Polinices (v. 1217-1263). Um segundo mensageiro (ἄγγελος) aparece no verso 1335, para anunciar a morte de Jocasta e dos dois filhos, Etéocles e Polinices. Creonte pede, então, que seja narrado como ocorreram as mortes, e o mensageiro narra, com apenas uma interrupção do Coro (v. 1425-1426), como tudo ocorreu (v. 1356-1479).

A próxima tragédia, *Reso*, também conta com dois mensageiros. Há o mensageiro camponês (ἄγγελος ποιμήν) e o condutor de cavalos de Reso (ηνίοχος). O mensageiro camponês é o primeiro a aparecer, e, diferentemente das outras aparições de mensageiros trágicos, nas quais essa personagem sempre foi recebida de bom grado, uma vez que trazia notícias das quais se tinha muito interesse, é recebido com má vontade por Heitor que pensa que ele traz notícias sobre o rebanho. Depois de se negar a escutar as notícias por um período, Heitor finalmente recebe a notícia de que Reso está chegando para apoiar o exército troiano. Heitor quer saber, em seguida, por qual caminho Reso está vindo (v. 282-283). O mensageiro novamente aqui se apresenta de forma diferente, pois não sabe a resposta ao que lhe foi perguntado, mas tenta responder mesmo assim, narrando onde e como encontrou Reso (v. 284-316). O segundo mensageiro, o condutor de cavalos, após anunciar a morte de Reso (v. 748-753), inicia seu relato (v. 756), contando sobre a noite intranquila que passou e sobre já ter encontrado Reso morto ao acordar, não podendo narrar como teria ocorrido essa morte (v. 756-803). Vemos aqui outra faceta do mensageiro, que, de certa forma, vai contra tudo que vimos sobre a figura do mensageiro até aqui, uma vez que ele pouco tem a nos acrescentar sobre os eventos dos quais as personagens querem notícia. Apesar de estarem presentes aos acontecimentos, por um motivo ou por outro, não possuem a resposta para o que as personagens querem saber.

A última tragédia a ser aqui estudada é *As suplicantes*, a qual possui somente um mensageiro (ἄγγελος), que aparece no verso 634. Ele vem para avisar sobre a vitória de Teseu. O coro, após receber essa notícia, quer, então, saber como se deu a vitória e a recuperação do corpo dos cinco chefes argivos. A narração se estende do verso 650 ao 730.

Concluído esse exame da presença do narrador nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sistematizamos os resultados no quadro seguinte:

Tabela 1 - Narrações de mensageiros nas tragédias gregas³²

Autores	Peças	Versos do episódio do mensageiro	Total de versos (versos por tomada de palavra)
Ésquilo	<i>Agamemnon</i>	v. 503-680	109 (34, 31, 44)
	<i>Os persas</i>	v. 302-514	169 (29, 80, 25, 35)
Sófocles	<i>Os sete contra Tebas</i>	v. 375-652	142 (22, 15, 15, 15, 24, 29, 22)
	<i>Ájax</i>	v. 719-802	52 (15,37)
	<i>Antígona</i>	v. 223-440, 1155-1256, 1278-1316	126 (29, 13, 34, 13, 16, 68, 15)
	<i>Édipo Rei</i>	v. 1223-1296	59
	<i>Édipo em Colono</i>	v. 1579-1669	81
	<i>Electra</i>	v. 660-763	83
	<i>As traquínicas</i>	v. 229-290, 899-946	91 (43, 48)
	Eurípides	<i>Alceste</i>	v. 141-198
<i>Bacas</i>		v. 660-774, 1024-1152	201 (98, 103)
<i>Electra</i>		v. 761-858	81
<i>Hécuba</i>		v. 484-582	65
<i>Helena</i>		v. 597-621, 1511-1618	44 (17, 27)
<i>Hércules</i>		v. 909-1015	94
<i>Heráclidas</i>		v. 784-866	68
<i>Hipólito</i>		v. 1153-1254	82
<i>Ifigênia em Áulide</i>		v. 1532-1612	73
<i>Ifigênia entre os Tauros</i>		v. 238-339, 1284-1419	183 (80, 93)
<i>Íon</i>		v. 1106-1228	107
<i>Medeia</i>		v. 1121-1230	95
<i>As fenícias</i>		v. 852-956, 1369-1502	157 (110, 47)
<i>Orestes</i>		v. 1067-1263, 1335-1479	217 (91, 126)
<i>Reso</i>		v. 264-316, 729-803	81 (33, 48)
<i>As suplicantes</i>	v. 634-730	81	

Fonte: elaborada pela autora.

³² Barrett (2002, p. 223-224) elaborou, ao fim de sua obra, um apêndice sobre a localização dos mensageiros nas tragédias gregas. No entanto, como já falamos acima, não fomos de acordo com a classificação atribuída à tragédia *As traquínicas* de Sófocles. Além disso, nossa tabela inclui a amostra quantitativa dos versos proferidos pelo mensageiro em cada momento do episódio.

Vejamos agora certas características recorrentes na figura do mensageiro ao longo de nossa análise. É fácil observar que a função de mensageiro é exercida sobretudo por um homem, apenas em duas peças (*As traquinias* e *Alceste*), vemos a função sendo exercida por mulheres.

Cada tragédia pode possuir mais de uma personagem que assume a função de mensageiro. A verdade do seu relato é, em grande parte das vezes, afiançada por ele ter sido testemunha ocular do que se passou (exceto em *Reso*). Boa parte dos mensageiros, antes de fazer a sua entrada, é anunciada de alguma forma, seja pelo Coro, seja por uma personagem.

Quando ele entra em cena, faz em geral o anúncio prévio do que será narrado, antes que se inicie a narração. Se a mensagem que traz for uma má notícia, há, geralmente, um momento de recusa em realizar a narração, pois o que percebemos é que o mensageiro acaba ganhando os louros ou sofrendo os reveses, dependendo do tipo de notícia que dê (boas ou más), como se fosse o responsável pelos acontecimentos. Assim, quando ele traz más notícias, pode sofrer algum tipo de retaliação, o que o faz hesitar em narrar. Outra hipótese é a que o destino de um mensageiro, um servo fiel, estaria entrelaçada ao de seu senhor (*Bacas*). Enquanto passam as mensagens, os mensageiros de Ésquilo e Sófocles estão em constante diálogo com o Coro ou com alguma personagem, às vezes, a interação não é efetiva, são apenas as personagens demonstrando as reações ao que está sendo narrado. Os mensageiros de Eurípedes, na maioria dos casos, realizam suas narrações sem a interferência das personagens. Após um momento inicial de contato, é permitido a eles narrar o acontecido ininterruptamente. Eurípedes também parece fixar-se à tendência de desenvolver longos relatos no drama, conforme será observado um pouco mais à frente, em Sêneca.

O mensageiro e a mensagem nem sempre são fiéis. A premissa de afiançamento da verdade é o mensageiro ter sido testemunha ocular do que se passou. Desse modo, quando há partes do acontecimento às quais ele não esteve presente, o mensageiro evita repassá-las. Há alguns mensageiros que conseguem se manter distantes do que narram, agindo como um verdadeiro narrador épico. No entanto, muitas vezes, eles colocam na narração suas impressões, chegando mesmo a mentir ou omitir alguns fatos.

Sobre o posicionamento do mensageiro na tragédia, vemos que não há uma uniformidade. Ele vem no início, no meio ou no fim, sem que haja uma sequência lógica para isso. A mensagem narrada não chega a ultrapassar 100 versos, a não ser que haja a interrupção por alguns instantes para que outra personagem se expresse.

Como pudemos ver, o mensageiro não é uma figura linear. Ele pode ter muitas facetas, sendo uma personagem extremamente rica e merecedora de um estudo mais profundo.

O mensageiro da tragédia latina

O percurso das tragédias na Antiguidade Clássica é, como sabemos, um tanto obscuro, uma vez que nos restou muito pouco de toda a produção trágica. O período entre o espólio trágico grego (V a.C.) e o espólio trágico latino (I d.C.) é cheio de lacunas, não possuímos nenhuma obra completa, apenas fragmentos e menções a obras e tragediógrafos. Vimos na seção anterior a análise das tragédias que nos restaram do espólio grego. Nesta seção, enfocamos a análise da presença do mensageiro no espólio trágico latino.

Os primeiros tragediógrafos latinos são, cronologicamente, Lívio Andronico, Nêvio, Ênio, Pacúvio e Ácio, todos pertencentes ao período republicano.

No período augustano, há uma diminuição do interesse em dramas trágicos. Há poucas referências a nomes de tragediógrafos ou a tragédias. No livro 10 da sua *Institutio Oratoria*, Quintiliano menciona dois autores de tragédias: Lúcio Vário Rufo e Ovídio. Este teria escrito uma *Medeia*; aquele, um *Tiestes*. Infelizmente, da tragédia do período augustano ficam para nós mais hipóteses e dúvidas do que certezas.

Se do período republicano e do período augustano não nos restam mais do que fragmentos ou referências, da época do império, temos dez obras trágicas das quais oito foram escritas pelo mesmo autor, Sêneca. As outras duas, *Hercules Oetaeus* e *Octauia*, possuem atualmente autoria desconhecida. Iniciemos, então, nosso estudo pelo autor do qual mais temos conhecimento quando se trata de poesia trágica latina.

Sêneca nasceu em Córdoba, atual Espanha, provavelmente em I a.C.,³³ filho de Sêneca, o Retor, e de Hélvia; ainda menino, foi enviado a Roma para adquirir conhecimentos em oratória e filosofia. Teve uma educação pautada principalmente na filosofia estoica, doutrina propagada largamente em suas obras.

Viveu durante um período político turbulento, época dos principados de Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, respectivamente. Cada príncipe deixou grandes marcas em sua vida, como afirma Cardoso (2005, p. 31): [Sêneca] “foi hostilizado por Calígula, banido por Cláudio, condenado à morte por Nero”.

Considerado um dos grandes autores do século I de nossa era, escreveu em diversos gêneros. A escolha desses foi bastante condizente com o período político em que o autor viveu, uma vez que, na época, a expressão das ideias ou as críticas ao governo poderiam levar a sanções, ao exílio ou à morte. Desse modo, a política afetou seus escritos sobremaneira, levando-o a escrever textos considerados pouco críticos, mas ricos no trato com a língua. Em suas tragédias, utiliza os mitos como alegoria e analisa profundamente temas como a situação dos reis - o ódio, o poder, os deveres, a solidão (GRIMAL, 1991, p. 427).

Sêneca possui uma vasta obra, na qual se incluem três cartas consolatórias, cartas, um texto científico (*Naturales Quaestiones*), muitos tratados filosóficos, uma sátira (*Apocolocintose do divino Cláudio*) e oito tragédias, das quais sete chegaram à atualidade quase integralmente (*Agamemnon*, *Fedra*, *Oedipus*, *Medea*, *Troades*, *Hercules furens*, *Thyestes*) e uma última, *Phoenissiae*, deixou apenas dois longos fragmentos (cerca de 300 versos cada). *Hercules Oetaeus* foi por muito tempo atribuída a Sêneca, mas, atualmente, a autoria dessa obra divide opiniões. No entanto, a evidência estilística apresentada por Friedrich (1954, p. 51-84 apud TARRANT, 1978, p. 214-215), e Axelson (1967 apud TARRANT, 1978, p. 214-215) parece fechar a questão, concluindo que a obra não pertence a Sêneca.

³³ A datação do nascimento de Sêneca é bastante debatida, no entanto, não é nossa intenção adentrar nesse debate. Assim, consideramos aqui a data estabelecida por F. Préchac (1934, p. 362 apud GRIMAL, 1991, p. 56-58).

Desse modo, analisamos aqui as oito obras acima citadas, buscando as aparições da figura do mensageiro, para avaliarmos como se dá a construção dos seus discursos, sobretudo no que tange à quantidade de versos, à natureza do discurso, à confiabilidade e à funcionalidade dentro da peça.

Buscando uma perspectiva evolutiva no trabalho de Sêneca, tivemos a pretensão de fazer o catálogo das peças iniciando pela mais antiga até chegar à mais recente. Quanto à cronologia, muitas são as perspectivas adotadas pelos autores; Grimal (1991, p. 427), por exemplo, aceita que as tragédias foram escritas em dois grandes períodos: no exílio e depois de seu afastamento político. Neste teriam sido escritas as tragédias *Édipo*, *Medeia* e *Fedra*; naquele, *Agamêmnon*, *Troianas*, *Hércules furioso*, *Tiestes* e *Fenícias*. Mas os argumentos nos quais se pauta o autor são muito frágeis, como o próprio admite. O trabalho de Olivier Sers (SÉNÈQUE, 2013, p. VIII-IX) é categórico ao afirmar que “Nós não sabemos estritamente nada sobre isso”³⁴ e complementa sobre as teorias existentes que tentam datar as tragédias: “Cada um com suas razões, nenhum com nenhuma, pois não temos nem dentro do texto das peças nem junto aos autores antigos o menor sinal certamente susceptível de decidir a questão”.³⁵ No entanto, fica difícil para nós aceitar seu posicionamento, uma vez que ele não trabalha o tema de forma mais aprofundada e suas fontes, trabalhos críticos apenas em francês, se mostram um tanto desatualizadas.

Já Fitch (1981), através da análise de técnicas de construção e metrificacão, defende que as peças são distribuídas em três blocos: 1) *Agamemnon*, *Fedra* e *Édipo* - 2) *Medeia*, *Troianas* e *Hércules furioso* - 3) *Tiestes* e *Fenícias*. As três primeiras, segundo a sua pesquisa, teriam sido escritas antes do principado de Nero, uma vez que *Hércules furioso* é uma obra parodiada pela *Apocolocintose do Divino Cláudio*, escrita em 54 a.C.. Em nossa análise, buscamos utilizar a perspectiva proposta pela pesquisa de Fitch, uma vez que os resultados de seu trabalho não foram até hoje contestados.

³⁴ “Nous n’en savons strictement rien.”

³⁵ “Chacun ayant ses raisons, aucun n’en a aucune, puisque nous n’avons ni dans le text des pièces ni chez les auteurs antiques le moindre signe certain susceptible de les départager.”

Começamos nossa análise pela tragédia *Fedra* e finalizamos com *Fenícias*. A análise da tragédia *Agamêmnon* fica destinada para a próxima seção.

A primeira narrativa presente em *Fedra* se localiza no segundo ato. Ama, depois de decidir ajudar Fedra a seduzir Hipólito, se dirige a este e tenta convencê-lo a abandonar sua vida casta, utilizando múltiplos argumentos. Hipólito, no entanto, não se deixa envolver por eles, começando a explicar os diversos bens em se ter uma vida devotada à natureza (v. 483- 564), finalizando sua explanação com uma exaltação de ódio a todas as mulheres. Em meio a isso, Hipólito narra como teriam sido as vidas dos primeiros homens, quando não eram assolados por sentimentos como cobiça, inveja, ódio. Assim, do verso 524 ao verso 564, o filho de Teseu narra como teriam sido esses tempos áureos até a chegada da degradante situação. Vemos, então, no quarto ato, a chegada do mensageiro (*nuntius*), que já é anunciado pelo Coro (v. 989-990). Essa personagem sofre pela notícia que carrega (v. 991-992). Em um diálogo com Teseu (v. 993-999), o mensageiro anuncia a morte de Hipólito e, em seguida, exortado por ele, narra a morte do rapaz (v. 1000-1114), sem ser interrompido. A narrativa se inicia pela fuga de Hipólito em um carro (v. 1000-1006), em seguida, versa sobre a aparição de um monstro marinho (v. 1007-1034), a descrição deste e o pavor das pessoas, (v. 1035-1054). Hipólito tenta matar o monstro, mas os cavalos não obedecem aos seus comandos e tentam fugir; na tentativa de fuga, Hipólito se enrosca em cordas e acaba sendo carregado pelos cavalos até a morte. Seu corpo fica esquartejado (v. 1055-1114).

Temos aqui um mensageiro que se distancia bastante da narração no momento de realizá-la, resultando, assim, em uma narrativa relativamente confiável, pois as suas intromissões são bem resritas no corpo desse relato, aparecendo ao fim, quando o mensageiro já concluiu a narração. No entanto, sua impressão ainda está contida no corpo desta, não fora. A sua intrusão não é nada discreta, dura, ao todo, 5 versos.

A segunda tragédia a ser analisada é *Édipo*. O próprio Édipo inicia o prólogo com uma narração rememorando a fuga da casa do homem que ele pensa ser seu pai, Pólibo, a previsão do oráculo, o medo que ainda tem de matá-lo e a peste que assola Tebas. Jocasta

entra em cena, faz uma pequena interferência e Édipo continua sua narração, contando sobre a esfinge e sobre a forma como a matou (v. 1-109). No segundo ato, Creonte narra brevemente sua ida ao templo de Delfos e a previsão feita pela sacerdotisa (v. 223-238). Um pouco mais adiante, mas ainda no mesmo ato, Creonte narra, a pedido de Édipo, a morte de Laio (v. 276-287). No terceiro ato, Creonte retorna do ritual de invocação de Laio, para o qual foi mandado por Édipo, e narra tudo que se passou lá longamente (v. 530-658), o retorno do pai e de outros parentes, a forma como se encontravam e a fala de Laio.

No quarto ato, temos a presença de uma espécie de mensageiro, o velho coríntio (*senex corinthius*), que aparece para anunciar a morte do suposto pai de Édipo, Pólipo; acerca desse anúncio, não há nenhuma narração. No entanto, para dar fim aos medos do rei de Tebas de que ele cometeria incesto e parricídio, ele conta, sempre interrompido por Édipo, sobre sua paternidade e sobre o modo como foi encontrado no monte Citero (v. 784-821).

No quinto ato, vemos, enfim, a entrada do mensageiro (*nuntius*). O mensageiro, aqui, se mostra de forma bastante distinta das demais peças de Sêneca. Anunciada pelo Coro (v. 911-914), essa personagem não possui qualquer contato com os demais caracteres da peça. De fato, o quinto ato só conta com a presença do mensageiro e do Coro, como se o anúncio que ele traz fosse importante para situar o público, mas não importante para as demais personagens da trama, uma vez que nenhuma está presente para ouvir o *nuntium* do mensageiro. A narração compreende o desespero de Édipo desde o momento em que descobriu que havia cometido parricídio até o momento em que ele se cega (v. 915-979).

A tragédia *Medeia* não abre tanto espaço para narrações nem para a figura do mensageiro. Aqui, vemos a narração aparecer no quarto ato, quando a Ama (*nutrix*) narra o momento da preparação dos rituais feitos por Medeia para o envenenamento de Créusa.³⁶

A aparição do mensageiro (*nuntius*) é bastante reduzida. Essa personagem, ao entrar em cena no quinto ato, realiza o anúncio das

³⁶ Segundo Duarte (SÊNeca, 2010, p. 30), alguns autores consideram esse episódio supérfluo, pois nenhum dos ingredientes que aparecem nesse ritual teriam sido utilizados para o envenenamento das vestes de Créusa.

mortes de Créusa e Creonte, dialogando com Medeia (v. 879-890), mas não executa nenhuma narração. Após sua rápida aparição, ele se retira de cena. Ao compararmos com o mensageiro da *Medeia* euripídica, vemos que esta personagem fala sobre a ação letal do fogo, coisa que a própria Ama em Sêneca já antecipou na cena de magia, o que teria esvaziado a necessidade de uma reiteração dessa informação por parte do mensageiro, fazendo, assim, com que esse mensageiro senequiano tivesse sua função bastante reduzida.

Em seguida, temos a tragédia *Troianas*, que está repleta de momentos narrativos.

O primeiro ocorre com Hécuba, no prólogo. A rainha narra o fim da guerra, o saque, relembra as predições que houve sobre essa desgraça (o sonho que teve quando grávida, o aviso de Cassandra), mencionando por fim o sorteio das mulheres troianas (v. 14-66). No segundo ato, Taltíbio, o primeiro mensageiro da tragédia, exortado pelo Coro, narra sobre a aparição do espírito de Aquiles, que ordena que Políxena seja sacrificada por Pirro em seu túmulo (esta é a exigência feita em troca da liberação dos navios) (v. 168-202). Como Taltíbio é um arauto (assim como Euríbetes em *Agamêmnon*), consideramo-lo também um mensageiro, pois ele apenas realiza esse *nuntium* e não desempenha mais nenhum outro papel dentro da peça, o que vai ao encontro da definição de mensageiro estabelecida por Jong. A narração seguinte é realizada por Andrômaca, no terceiro ato, em conversa com o ancião (*senex*), seu *alter-ego*. A personagem narra a aparição, em sonho, de Heitor, que surge para ela bastante sofrido, com uma aparência irreconhecível, aconselhando-a a esconder Astíanax (v. 437-460). A fala de Andrômaca continua, mas ela não mais narra, passa, isso sim, a maquirar um lugar que possa esconder o filho. O relato de Andrômaca é tipologicamente similar ao de um mensageiro. No quinto ato, enfim, vemos aparecer o mensageiro (*nuntius*). Essa personagem fecha a tragédia, narrando as mortes de Astíanax e Políxena para Andrômaca e Hécuba, tendo sido aquela que incentivou a narração. Sem ser anunciado pelo Coro, o mensageiro aparece lamentando a notícia que veio dar (v. 156-159). O relato, que está subdividido em dois tópicos, trata primeiro da morte de Astíanax (v. 1068-1103), em seguida, da morte de Políxena (v. 1118-1164).

Hércules furioso é a única tragédia que não possui um mensageiro, apesar do longo discurso de Teseu, descrevendo a sua ida aos Inferos, instigado por Anfitrião, no terceiro ato (BOYLE, 2003, p. 83). A situação toda se aproxima demasiadamente de um *nuntium* realizado por um mensageiro. Primeiramente, Teseu é estimulado por Anfitrião a narrar, em seguida, recusa a narração e, por fim, atende a solicitação. A narração é a todo momento interrompida. Apesar de Teseu não poder ser considerado um mensageiro, uma vez que sua função na peça é mais abrangente do que apenas realizar essa narração, é possível identificar uma analogia entre a função de Teseu e a de um mensageiro, ao relatar eventos fora da ação. Seu relato chega a se aproximar ao de um narrador épico. Teseu se aproxima bastante de Eneias, na obra *Eneida*, de Virgílio, quando este é instigado por Dido a narrar os apuros que se passaram desde a saída de Troia até a chegada a Cartago (canto 1).

O drama *Tiestes* possui um mensageiro (*nuntius*) que cerca constantemente a narrativa com as suas impressões e é reiteradamente interrompido pelo Coro, que fica em diálogo com ele durante todo o quarto ato da peça. É o mensageiro mais pessoal e subjetivo entre todas as peças de Sêneca. Chega mesmo a questionar, já dentro do corpo da narração, quem teria a habilidade para narrar habilmente a história da morte dos filhos de Tiestes (v. 684). Ele não é anunciado pelo Coro e não se recusa a realizar a narração.

A narração consiste no relato da morte dos filhos de Tiestes, engendrado por seu irmão Atreu. Inicia-se com a descrição do local de morte das crianças e da chegada destas e de Atreu (v. 641-689), narra-se, em seguida, o sacrifício (v. 691-715), a morte do primeiro filho, Tântalo (v. 720-729), a morte do segundo filho, Plístenes (v. 732-742) e, por fim, o banquete, tanto o preparo quanto a consumação (v. 749-788).

O último drama que aqui tratamos é *Fenícias*. Essa tragédia, segundo afirma Cardoso (2005, p. 219), levanta bastantes dúvidas: não se sabe se os dois excertos (cada um com cerca de 300 versos)³⁷ são fragmentos restantes de uma tragédia incompleta ou se são duas

³⁷ O primeiro fragmento se estende durante 362 versos; o segundo, 302 versos.

partes cada uma de uma tragédia diferente que, juntamente com *Édipo*, formariam uma trilogia tebana.

O primeiro fragmento tem como personagens Édipo e Antígona. O diálogo entre eles consiste em um debate no qual Édipo tenta convencer Antígona a deixá-lo sozinho a vagar, ao que ela se recusa. Temos a presença de uma narração que acontece do verso 251 ao verso 287. Édipo relembra e narra seus infortúnios a Antígona, para reforçar seu argumento de que ele deve seguir errante, sozinho, uma vez que a morte sempre esteve a seu lado, desde o ventre. Após relatar seus infortúnios até o momento que se cegou e abdicou do trono de Tebas, o rei prevê a discórdia iminente que será instaurada pela briga entre Etéocles e Polinices, seus dois filhos, pela sucessão do trono.

Nesse excerto, temos a entrada do mensageiro (*nuntius*), no verso 320, incitando Édipo a voltar ao poder para, deste modo, evitar a guerra entre os povos gregos. Avisa ainda que há sete acampamentos ao redor de Tebas. O mensageiro, apesar de fazer um anúncio, não chega a realizar nenhuma narração. Mas se mostra uma personagem forte ao indicar a Édipo que ele deve vir firmar a paz entre seus filhos (v. 347-349). Infelizmente, não temos como saber nesse excerto se a presença do mensageiro se encerraria aí, ou se ele chegaria a realizar uma narração sobre o cerco que aflige a cidade, pois, logo depois desse pequeno momento, chega ao fim a primeira parte que nos restou de *Fenícias*.

No entanto, aparentemente, notamos que essa parte tem uma finalização satisfatória, pois Édipo, além de não demonstrar nenhum tipo de compaixão quanto ao que ocorre com seus filhos, não mostrando, assim, interesse em saber o que se passa com detalhes (fato que levaria a uma narração detalhada por parte do mensageiro), diz que ficará escondido na floresta, à espreita dos acontecimentos, fornecendo o mote para a finalização de um ato e o início de um novo que não contaria com a sua presença visível aos demais personagens, mas sim firmaria a presença implícita da personagem, a observar tudo.

O segundo excerto se inicia com as lamentações de Jocasta, que está desolada pela sorte de seus dois filhos. O guarda (*satelles*) vem no verso 386 e, de forma bastante intrusa, admoesta Jocasta por seus lamentos, anuncia a marcha dos exércitos contra a cidade e or-

dena que ela se oponha a tudo aquilo, evitando, assim, a guerra (v. 386-402). Da mesma forma que o mensageiro da primeira parte, o guarda, nessa primeira aparição, não realiza uma narração, mas faz um anúncio. Do verso 427 ao verso 442, ele fala novamente, narrando a aproximação de Jocasta ao exército inimigo, no momento em que a ação está em curso. Após esse momento, o guarda não volta a aparecer em cena.

Para termos uma ideia geral sobre a presença do mensageiro nas tragédias senequianas, vejamos o quadro abaixo:

Tabela 2 - Episódios de mensageiros nas tragédias senequianas

Tragédias	Ato, versos do episódio do mensageiro	Total de versos (versos por tomada de palavra)
<i>Fedra</i>	4º ato, v. 991-1122	114
<i>Édipo</i>	5º ato, v. 915-979	65
<i>Medeia</i>	5º ato, v. 879-890	<i>Não realiza narração</i>
<i>Troianas</i>	2º ato, v. 163-202; 5º ato, v. 1056-1179	(36) - (36, 47)
<i>Hércules Furioso</i>	Sem mensageiro	
<i>Tiestes</i>	4º ato, v. 623-788	49, 25, 9, 12, 40
<i>Fenícias</i>	Excerto 1: v. 320-362. Excerto 2: v. 363-442.	Excerto 1: sem narração Excerto 2: 16

Fonte: elaborada pela autora.

Parece-nos que um padrão não é algo focado por Sêneca ao recriar a figura dos mensageiros em sua peça. Cada mensageiro senequiano traz suas particularidades e, por mais que se aproximem em alguns pontos, realizam o anúncio (ou não) de forma bastante diferente entre si.

Apesar de o discurso ser bastante variável, há algumas observações que podem ser feitas. Segundo Boyle, (2003, p. 83), devemos observar que o discurso do mensageiro senequiano sempre aparece nos atos 3,³⁸ 4 e 5, com exceção de uma pequena aparição de Taltíbio no início do segundo ato de *Troianas*.

Podemos separá-los, primeiramente, em duas categorias: os que realizam um relato e os que apenas fazem um anúncio. Em *Fedra*, *Édipo*, *Troianas*, *Tiestes* e *Fenícias* (excerto 2), o mensageiro realiza

³⁸ Somente em *Agamêmnon*, temos a aparição do mensageiro no terceiro ato.

um relato. Já em *Medeia* e *Fenícias* (excerto 1), temos apenas a realização de um anúncio.

Focamos, portanto, apenas os que realizam o relato, pois, como seus papéis são mais extensos, é possível depreender deles mais características para contrastar com o *Agamêmnon* na próxima seção.

Sobre a nominalização, apenas Taltíbio, da peça *Troianas*, possui um nome, os demais são tratados por nomes genéricos, na maioria das vezes *nuntius*. A única personagem que age como um mensageiro, mas não possui o nome de *nuntius*, é o guarda (*satelles*) do excerto 2 de *Fenícias*. Taltíbio e Euríates (mensageiro da tragédia *Agamêmnon*), como sabemos, eram colegas e estão presentes na *Iliada*. Diferentemente das tragédias gregas, que muitas vezes possuem mais de um mensageiro por tragédia, aqui vemos o foco majoritário apenas em um (excerto em *Troianas* e *Fenícias*). O tamanho das narrações em relação às tragédias gregas também é expandido. Enquanto na tragédia grega as mais diversas figuras exercem a função de mensageiro (guardas, amas, pastores), aqui vemos sempre o próprio mensageiro (*nuntius*) se encarregando dessa tarefa, sendo apenas nomeados quando a sua marca de arauto já é bem demarcada na tradição literária.

Nas duas primeiras tragédias, temos a presença de uma narração ininterrupta. Em *Troianas* e *Tiestes*, temos um mensageiro constantemente interrompido em sua narrativa.

A tragédia *Troianas* é a que possui mais narrativas em seu corpo, ao todo são 4. Em relação a essa tragédia, observamos a posição privilegiada da narração do mensageiro em relação às demais. Temos em todos os atos (exceto no quarto) a presença de uma narração. Essa peça é a única a contar com a presença de dois “mensageiros” que realizam uma narração, Taltíbio no segundo ato e um mensageiro (*nuntius*) no último. A narração deste é bastante relevante, pois é ele quem comanda o último ato, é ele também quem fecha a tragédia com o relato das mortes de Políxena e Astíanax.

Sobre a confiabilidade e impessoalidade, as tragédias apresentam um grau bastante variável. O mensageiro mais intruso é, sem dúvida, o mensageiro da tragédia *Tiestes*. Os mensageiros de *Fenícias* também são bastante intrusos, dizendo mesmo o que as personagens devem fazer, mas estes, quando se intrometem, só realizam um

anúncio, não uma narração. Os demais sempre mostram o que sentem em relação ao que estão narrando ainda dentro do corpo da narração. O mensageiro de *Fedra* é, entre as obras analisadas, o mais distante daquilo que narra.

Considerações do Capítulo I

Vimos, ao longo deste capítulo, que os gêneros trágico e épico³⁹ são bastante próximos e se entrecruzam em diversos pontos. O diálogo entre os gêneros já era uma prática comum na Antiguidade. Contudo que não houvesse uma descaracterização do gênero, era permitido aos autores ousar, ou seja, testar os limites e descobrir novas técnicas.

Como foi possível perceber ao longo de nossas análises, a narração é uma das características que a tragédia herdou da epopeia, mesmo que a figura do narrador externo desapareça desta para aquela. A narração é uma prática legítima e necessária à tragédia, pois é com a sua existência que a tragédia pode suprir certas dificuldades de encenação que venham a surgir. Nenhum dos autores estudados nega a sua existência no gênero trágico, mas há a ressalva de que deva ser realizada por uma personagem, não por um narrador externo.

Em Platão, como pudemos ver, já é construída a ideia de que a diegese é uma narração externa, ou seja, uma narração feita de um ponto de vista externo à história (do poeta), por isso a nomeamos de narrativa heterodiegética. Já a *mimesis*, da perspectiva da narração, é a parte narrativa realizada de um ponto de vista interno à história, ou seja, por uma personagem que tenha participado do que está sendo narrado de alguma forma, sendo nomeada de intradiegética. O tipo discursivo misto é aquele que alterna entre pontos de vista interno e externo.

Partindo da perspectiva dos autores estudados, a narração que se realiza dentro de uma tragédia é sempre intradiegética. A mudança do ponto de quem realiza a narração faz toda a diferença,

³⁹ Lembremos que os gêneros só se definiram no período alexandrino. Para teóricos como Platão e Aristóteles, temos a ideia de espécie poética.

pois, ao colocar a personagem para narrar, não temos uma suspensão da ação, pois a personagem continua agindo, sua ação é narrar.

Fechada essa perspectiva, o que vemos em Aristóteles é o fato observável de que a narração é uma parte existente na tragédia e muitas outras observações sobre o contato existente entre epopeia e tragédia. Em Horácio, é claramente mostrada a presença de uma narração trágica, como algo relevante dentro da peça, pois ajuda a driblar certos problemas cênicos. No entanto, esse autor indica que a sua utilização deve ser mais restrita, pois a dinamicidade da obra diminui, o que levaria o público a se comover menos. Quintiliano, apesar de não falar sobre a narração, mostra-nos noções como *imitação* e *acrêscimo*, que nos mostram que um autor deve imitar seus antecessores, mas deve fazer suas modificações, na tentativa de atingir a perfeição.

A partir da análise teórica, ficaram alguns questionamentos que serão desenvolvidos num próximo momento. Como a narração é trabalhada por Sêneca em seu *Agamêmnon*? Quais são as particularidades do discurso do mensageiro nessa tragédia? A que nível Sêneca leva a aproximação entre os gêneros trágico e épico nesse discurso?

A narrativa que ocorre dentro da tragédia pode ser realizada por diversas personagens, mas há uma com o papel específico de realizá-la, o mensageiro. Nem sempre o mensageiro aparece com esse nome, pode receber outras nomenclaturas, como “arauto” ou “servo”.

A partir do levantamento feito, surgem algumas questões. Como trabalhar esse mensageiro? Sua narrativa é maior do que as dos mensageiros gregos e do que as dos latinos anteriores? Seu relato é distanciado e imparcial ou está cheio de suas impressões? Qual o papel e a relevância dessa narrativa para a peça? Esses questionamentos e a análise feita sobre o mensageiro na tragédia greco-latina nos auxiliarão na investigação do relato de Eurílates, mensageiro da tragédia *Agamêmnon*.

A narrativa de Euríbatēs

Ao longo do primeiro capítulo, muito foi estudado sobre o contato entre os gêneros épico e trágico. Também investigamos a trajetória do mensageiro trágico tanto na tradição grega quanto na latina. Ao realizarmos todo esse percurso, intentamos alicerçar as bases para o nosso estudo de compreender como funciona o relato épico da personagem Euríbatēs dentro da peça *Agamêmnon* e se ele é um episódio realmente importante para ela. Desta forma, o segundo capítulo foi dividido em duas seções. Iniciamo-lo aplicando toda a teoria narrativa ao discurso do mensageiro de *Agamêmnon* para solucionarmos, ou pelo menos discutirmos, as questões levantadas na primeira parte de nosso trabalho, comprovando, pois, nossas suspeitas da importância desse interlúdio épico dentro de uma obra trágica. Na segunda parte, esmiuçamos quais sentidos a tradição épica, sobretudo com a *Eneida* e os *Nostoi* - eleitos para a análise não só por serem obras épicas, mas por suas paridades temáticas com Euríbatēs -, traz para a peça e como ela colabora para a construção de sentidos dessa tragédia.

A teoria narrativa no discurso de Euríbatēs

Como já dito, muito foi estudado e muitas perguntas foram lançadas ao longo do capítulo anterior. Começamos, então, a aplicá-las ao relato de Euríbatēs.

Durante todo o percurso teórico, desde Platão até Quintiliano, muito foi debatido sobre o compartilhamento de características entre a tragédia e a epopeia. Especificamente, buscamos uma característica particular que é compartilhada por elas: a narração. Os primeiros de-

bates, em Platão e em Aristóteles, giravam em torno da possibilidade de haver uma narração dentro de uma tragédia, já que a tragédia seria um tipo discursivo basicamente mimético, ou seja, não permitiria a voz do poeta, que, na epopeia, exerce um papel extremamente importante, pois narra a trama e dá ao receptor um guia de como a história deve ser interpretada. A esse respeito, logo ficou claro que, para os dois autores gregos estudados (opinião também endossada pelos autores latinos), o ponto relevante não era a presença ou não da narração na tragédia, mas o fato de essa narração dever ser realizada por uma personagem, não pelo poeta. Desta forma, Sêneca não faz nada incomum em seu *Agamêmnon*. A prática torna isso bem paupável, pois as narrações já são largamente utilizadas nas tragédias gregas do século V a.C. O que Sêneca faz na sua tragédia nada mais é do que utilizar um expediente que já era há muito aceito e praticado.

No entanto, nossos questionamentos não se focam nas suspeitas de Sêneca estar utilizando técnicas “proibidas” quando escreveu um relato no *Agamêmnon*. Nosso enfoque maior diz respeito à natureza épica do relato e a sua extensão; esses, realmente, são os focos, o que chama mais atenção. Por que Euríbatos não narra colocando suas próprias impressões ao relato? Por que ele age como um narrador épico e se distancia do narrado? Qual objetivo tem a aplicação desse recurso?

Em princípio, é bastante claro que, ao se distanciar de uma narrativa, quem quer que esteja narrando pretende dar maior valor de imparcialidade ao que narra, pois sua narrativa estaria livre de suas interpretações (em tese, mas não de fato); desse modo, ao assimilar seu mensageiro a um narrador épico, baseado em uma tradição épica, uma peça solicitaria mais confiança no que é por ele narrado. Assim, o objetivo seria afiançar o valor de verdade do que Euríbatos diz.

Não apenas em uma narração livre de impressões do mensageiro temos o indício da vinculação desse texto à tradição épica e à narrativa épica.⁴⁰ O fato de Euríbatos ser um mensageiro que possui um nome é

⁴⁰ Mesmo Euríbatos tem momentos de personalidade. Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 281), o mensageiro de *Agamêmnon* possui dois momentos de personalidade em todo o relato. O primeiro ocorre no verso 557 (*nos*) e o segundo no verso 563 (*Pelopis [...] tui*).

também bastante revelador. Euríates e Taltíbio são mensageiros presentes na *Iliada* (1.320), enviados por Agamêmnon para trazer Briseide de volta para si. Nessa passagem, são citados pelo narrador como personagens muito dedicados ao seu ofício. Eles são os únicos mensageiros nomeados em toda a obra senequiana, justamente por sua vinculação à épica, justamente por serem *Agamêmnon* e *Troianas* duas obras que têm um conteúdo que se filia à guerra de Troia. A utilização dessas duas personagens desvelaria, pois, duas funções: a primeira, afiançar o valor de verdade do que está sendo narrado; a segunda, vincular-se à tradição épica ainda mais fortemente.

A natureza épica também é reforçada pelo conteúdo do relato. Euríates narra, de forma bastante longa, o retorno da guerra de Troia, relatando todos os percalços por que os gregos passaram. Horácio preceitua que para cada temática deve haver uma métrica própria e específica em qual metro deveriam ser escritas as histórias dos reis: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus, Arte Poética*, v. 73-74 (“Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero”). Os poemas homéricos são em hexâmetro. Assim, tratando-se a narrativa de Euríates de uma narrativa de grande pendor épico, que versa sobre a história de chefes e reis, ela não deveria ter sido escrita em hexâmetro também?

Aristóteles afirma que a tragédia pode utilizar o metro heroico, o hexâmetro (*Poética* 1462a). Isso nos levou a supor que pudesse haver momentos específicos para o hexâmetro na tragédia. Seriam esses os momentos em que a épica aflora mais fortemente na tragédia? Teríamos conteúdo épico implicando em forma épica? E, por isso, o discurso de Euríates, baseado nesses dois autores, não deveria ter sido escrito em hexâmetro?

Infelizmente, essa questão é difícil de ser fechada, uma vez que a presença do hexâmetro é bastante ausente em Sêneca, aparece apenas em 0,5% do total de versos (*Oed.* 233-238). A narrativa de Euríates foi escrita em trímetro iâmbico.

É possível que Sêneca pudesse estar mesclando conteúdo épico e forma trágica para dar ainda mais evidência à vinculação de seu discurso a esse gênero? Talvez sim, essa suspeita é ainda mais amplificada quando vemos que todos os indícios nos levam a crer

que houve a tentativa de aproximar sobremaneira esses dois gêneros. No entanto, não temos tantos elementos que nos ajudem a fechar essa questão, apenas a problematizá-la. O resultado, independentemente de qualquer coisa, acaba sendo o mesmo: temos um momento com personagem épica, conteúdo épico e forma trágica.

Questionamo-nos do porquê de tamanha visibilidade de um episódio com temática épica manifestado de forma alongada (uma vez que compreende quase todo o terceiro ato da peça) e, à primeira vista, tão pouco importante para a trama central da peça.

O primeiro dos autores estudados a chamar a atenção para o tamanho que deve possuir o relato é Horácio, quando debate quais partes devem ser narradas, e não mostradas ao público em uma peça (*Ars Poetica* v.179-184). O autor salienta que a utilização da narração deve ser restrita, pois ela não é tão comovente quanto assistir à ação física ou dialogada.

Longe da ideia mal concebida de que a narração descaracteriza a tragédia, algo que podíamos supor erroneamente na leitura de Aristóteles (*Poética* 1449b), pois ela acabaria sobrepondo-se à ação e, uma vez possuindo uma presença abundante, deformaria o gênero trágico transformando-o em outro, devemos atentar para o fato de que a narração no teatro é também uma ação. Ao narrar algo na tragédia, a personagem não está apenas realizando uma narração como se fosse um poeta, ela está também agindo. A modificação da tragédia em relação à presença da narração apenas acarreta uma ação mais lenta, mas não um desaparecimento da ação. Aristóteles e Horácio não tocam nessa particularização, pois estão cientes de que, ao mencionar a narração em uma tragédia, ela é realizada pela voz de uma personagem, não trazendo à baila a problemática da falta de ação. No entanto, por ser uma ação mais lenta, Horácio quer dizer que ela não deve ser amplamente utilizada, pois a dinamicidade de *mostrar* é mais comovente do que a de *contar*. Ideia já debatida na parte em que estudamos Horácio.

Então, a presença da narração pode ser solicitada quando há uma utilidade para ela. Assim sendo, se ela é útil para o todo da peça, sua presença é imprescindível.

O primeiro impulso é, então, descartar o relato de Euríbatos por seu conteúdo não ser conectado com a trama central da peça;

uma vez que não tem uma utilidade, deve ser cortado. No entanto, apesar de superficialmente não possuir nenhuma conexão, é a narração de Euríates, afiançada por todo o valor de verdade debatido acima, que nos serve como guia para compreender os dois atos seguintes da peça, é através dela que ficamos sabendo de antemão a vitória dos sentimentos negativos que ameaçavam se apoderar de Clitemnestra no segundo ato, a soberba de Agamêmnon no quarto ato, acreditando-se indestrutível, e sua morte no quinto ato. Não entramos aqui minuciosamente na prefiguração de sentidos do discurso do mensageiro, pois, na próxima seção, há uma parte reservada para esse momento. Mas buscamos fundamentar a hipótese de que a narrativa de Euríates é útil para o todo da tragédia, ela é legítima e necessária.

Mesmo sendo a narrativa bastante útil, o tamanho ainda é uma questão intrigante. Por que teria Sêneca gasto tanto espaço com essa narrativa? Não haveria algum problema em lançar mão desse expediente? Para isso, devemos compreender algumas demandas do contexto social de escrita do tragediógrafo latino.

No final da República, a tragédia era prestigiada: construíam-se teatros, encenavam-se peças de tragediógrafos consagrados, como Pacúvio e Ácio (Cícero, *De amicitia* 24); e compor tragédias caiu no gosto de oradores, como Júlio César Estrabão (*Brutus* 177), C. Tício (*Brutus* 167), e de homens de Estado, como Júlio César (*Édipo*). No período augustano, o interesse diminuiu, há poucas referências a composições. Temos notícia, através de Quintiliano (*Inst. Oratoria* 10.1.98), da existência de um *Tiestes*, escrito por Lúcio Vário Rufo, e de uma *Medeia* de Ovídio. A peça de Vário é representada nos festejos da vitória de Augusto em Áccio (29 a.C.).

Quando chegamos ao tempo do Império, não possuímos nenhum relato de que as tragédias senequianas tenham sido encenadas, tampouco *Hercules Oetaeus* e *Octauia*. Sempre se debateu muito sobre a possibilidade de Sêneca ter escrito suas tragédias especialmente para a leitura pública (*recitatio*), e não para serem encenadas, apesar de terem total potencialidade de o serem. As recitações eram eventos fechados nos quais o escritor lia sua obra para um público letrado. Nessas cerimônias focavam-se, sobretudo, as técnicas de composição.

De fato, o perfil de Sêneca, enquanto tragediógrafo, torna mais propícia a criação de um leitor do que de um espectador. Dupont (1995, p. 9) descreve o tipo de tragediógrafo que seria Sêneca:

Desde o início do Império, coexistem, de fato, dois tipos de poetas trágicos: os profissionais, que escrevem para sobreviver financeiramente ou para se colocar na clientela de uma grande pessoa, produzindo, segundo sua vontade, tragédias e pantomimas. Sêneca, claramente, não pertence a esse grupo, pois é uma das grandes fortunas de seu tempo. Mas há outros poetas dramáticos, os amadores, nobres romanos que escrevem a fim de mostrar sua vituosidade verbal a outros nobres romanos, seus pares, em lhes lendo, publicamente, as obras de sua composição entre aqueles poetas dramáticos. Sêneca pertence a este tipo de autores trágicos.⁴¹

Assim, muito provavelmente, Sêneca voltou sua produção para o tipo de demanda receptiva literária da época, ou seja, as leituras públicas, e conseqüentemente a publicação de livros, já que as leituras públicas eram uma etapa anterior à publicação. Então, ao que tudo indica, Sêneca teria escrito voltando-se para a leitura, fosse ela pública ou particular (LOHNER, 2011, p. 91).

Dessa forma, ao utilizar em todo o terceiro ato uma narração, o tragediógrafo latino nos indicia uma recepção diferente daquela das peças gregas: como seriam escritas focando a leitura, não importaria o fato de terem longos momentos de ação mais lenta. Não queremos defender aqui que elas não possam ser encenadas (algo que a modernidade desmente ao encenar algumas de suas peças), mas evidenciar que a encenação não seria seu fim primeiro, permitindo, assim, a experimentação de outras técnicas diferentes das que eram empregadas na *scaena*.

Então, lidando com uma recepção que se volta mais para a leitura, a dinamicidade da peça não era mais um tópico tão preocu-

⁴¹ “Depuis le début de l’Empire coexistent en effet deux types de poètes tragiques: les professionnels qui écrivent pour survivre financièrement ou pour se placer dans la clientèle d’un grand personnage, produisent à volonté tragédies et pantomimes. Sénèque bien sûr n’appartient pas à ceux-là, car il est une des plus grandes fortunes de son temps. Mais il y a d’autres poètes dramatiques, des amateurs, de nobles Romains qui écrivent afin de montrer leur vituosité verbale à d’autres nobles Romains, leurs pairs, en leur lisant, publiquement des oeuvres de leur composition parmi lesquelles des poèmes dramatiques. Sénèque relève de ce type d’auteurs tragiques”.

pante quanto outrora. Já na Grécia, há evidências de que o público tinha grande apreço pelas narrativas dos mensageiros (GOWARD, 2004, p. 19). O que nos sugere a prática é que esse apreço aumentou e, apoiado em um público leitor, ganhou um maior espaço nas tragédias na época do Império.

Logo, escrever uma narrativa tão grande em sua peça não seria um problema, tanto que esse é um expediente utilizado não só no *Agamêmnon*, mas em todas as tragédias de Sêneca, sejam esses relatos reportados por um mensageiro ou por qualquer outra personagem.

Sêneca, em vez de seguir as ideias preceituadas por Horácio,⁴² colocaria em prática um preceito que mais adiante de seu tempo é explanado por Quintiliano: usufruir o direito natural de todas as artes de se modificar de acordo com as suas demandas de aprimoramento (*Inst. Or.* 10.2.8-9).

Aplicada a teoria narrativa ao discurso, passemos agora a compará-lo com as demais realizações do mensageiro nas obras gregas e latinas, ou seja, com a prática.

A confiabilidade do narrador já é algo presente desde as tragédias gregas, mas a ação de um mensageiro como um narrador épico é mais difícil, pois, por mais que o mensageiro afirme ter estado presente ao que se passou, ele costuma colocar em sua narração as impressões que tem sobre o que está sendo narrado. No entanto, já encontramos um narrador épico na figura do mensageiro da tragédia *Os persas* de Ésquilo.

Em comparação com o pronunciamento dos mensageiros nas tragédias gregas, o discurso de Euríates é bastante extenso. O que podemos observar é que já há nas tragédias gregas discursos de mensageiro que chegam a ser até maiores do que os de Euríates, mas não são ininterruptos como o dele; sempre que o discurso é alongado, costuma ser bastante interrompido.

Euríates, em termos de narrativa ininterrupta, se aproxima dos expedientes euripidianos, pois este autor, após um momento de diálogo inicial, costuma deixar seus mensageiros narrarem sem serem interrompidos.

⁴² Não queremos aqui debater sobre a possibilidade de Sêneca conhecer os preceitos da *Ars Poetica*, e, deliberadamente, infringi-los. O que procuramos salientar é o não seguimento a uma orientação existente nessa obra, não importa se de forma consciente ou não.

Eurílates, como muitos outros mensageiros das tragédias gregas, também é anunciado pelo Coro (v. 408-411) e realiza a recusa da narração antes de iniciar seu relato (v. 416-418).

Em comparando agora Eurílates com o *corpus* latino, temos *Agamêmnon* com uma estruturação da narrativa bastante próxima à da *Fedra*; talvez sejam os dois mensageiros mais parecidos: ambos anunciados pelo Coro no ato anterior a sua aparição, ambos tendo um diálogo bastante parecido antes de iniciarem seus relatos. *Agamêmnon* e *Fedra* possuem técnicas bastante próximas e, por causa disso, Fitch (1981, p. 289-292) defende que elas teriam sido compostas no mesmo período. Apesar de o mensageiro de *Fedra* passar a narrativa mantendo uma distância até bem marcante do que é narrado, no final mostra a impressão que tem da história ao perguntar qual seria a glória da beleza (v. 1100) e nos quatro últimos versos responde a pergunta. No seu diálogo com Teseu, após a narrativa, chega mesmo a expressar uma máxima (v. 1118), mostrando o que acha do caso. Eurílates é bem mais imparcial, pois durante a narrativa tem apenas dois laivos mais simples de intrusão. O mensageiro de *Fedra* admite ainda no momento narrativo o que sente em relação a tudo; apesar disso, depois de Eurílates, seria o de *Fedra* o menos intruso dos mensageiros senequianos.

Assim como em *Fedra* e *Édipo*, a narração de Eurílates segue ininterrupta. E, como já mencionado, seria o mensageiro mais confiável e impessoal. Também como já dito, Eurílates e Taltíbio são os únicos mensageiros nomeados na obra senequiana, provavelmente por pertencerem a obras que tratam do Ciclo Troiano e por esses dois arautos terem feito parte da guerra de Troia. É notório, igualmente, que as narrativas são mais frequentes nas peças associadas ao Ciclo Troiano: *Agamêmnon* conta com a presença de três narrativas; *Troianas*, com a de quatro.

A tradição épica no discurso de Eurílates

Eurílates, nosso mensageiro, ganha a cena no terceiro ato da peça *Agamêmnon* e o domina completamente. Sua aparição já é anunciada pelo Coro de argivas no fim do segundo ato (v. 408-411);

segundo Lohner (SÊNeca, 2009, p. 181), “um expediente convencional cuja finalidade era esclarecer a identidade dos participantes da cena subsequente”.

Ao entrar em cena, o mensageiro, dialogando com Clitemnestra, realiza o *nuntium* da chegada de Agamêmnon ao porto de Argos (v. 392^a-401^a).⁴³ Em seguida, a rainha argiva deseja saber sobre os demais envolvidos (Menelau, irmão de seu marido, e Helena, sua irmã); em resposta, Euríates comunica não estar a par da situação, por terem se separado ao entrarem no mar (v. 402^a-413). Por fim, Clitemnestra exorta Euríates a narrar como se deu o retorno da frota desde a Guerra de Troia (v. 414-420). Após um momento de recusa da narração, Euríates inicia seu relato que continua durante todo o resto do terceiro ato sem a intromissão de Clitemnestra (v. 421-578).⁴⁴

O conteúdo do relato está dividido em três tópicos principais: no primeiro, Euríates narra a tempestade que a frota enfrenta no mar após a saída de Troia (v. 456-527); no segundo, a morte de Ájax (v. 528-556); no terceiro, o naufrágio da frota por conta das artimanhas de Náuplio (v. 557-578).

Tarrant (SENECA, 2004, p. 249) especifica ainda mais os conteúdos tratados no relato:

- a) partida de Troia e navegação favorável (v. 421-448);
- b) aparição dos golfinhos (v. 449-455);
- c) anoitecer, com os sinais do tempo sugerindo uma tempestade (v. 456-469);
- d) tempestade (v. 470-527):
 - fenômenos naturais (v. 470-490);
 - reação dos homens e avaria da frota (v. 491-506);
 - medo e indignação dos homens (v. 507-527);

⁴³ Em geral, a marcação para alertar a repetição de versos não ocorre dessa maneira. No entanto, como Lohner (SÊNeca, 2009) e Tarrant (SENECA, 2004) fazem utilização desse recurso, baseamos em ambos para utilizar dessa forma.

⁴⁴ Logo após a narração de Euríates, há apenas um pequeno momento, que dura dez versos, no qual Clitemnestra faz um lamento. No entanto, esse momento não chega a participar da narração que Euríates realiza.

- e) punição de Ajax (v. 528-556);
- f) traição de Náuplio (v. 557-576a);
- g) amanhecer: desaparecimento da tempestade (v. 576b-578).

Toda a narração dura 158 versos e, quanto à confiabilidade de Euríates, podemos dizer que sua narração está próxima a de um narrador épico, sendo assim mais confiável. O mensageiro pessoaliza seu discurso apenas em dois versos: 557 e 563, de acordo com Tarrant (SENECA, 2004, p. 281).

Segundo Lohner, o relato do mensageiro está equidistante às outras duas narrações dentro da tragédia: a narração de Tiestes, no prólogo, e a narração de Cassandra, no início do quinto ato (SÊNECA, 2009, p.132). Ainda segundo este autor (SÊNECA, 2009, p. 130-133), essas duas narrações seriam funcionalmente equivalentes a de mensageiros: Tiestes se autodenomina um *emissus* (ou seja, um enviado) advindo do Tártaro, apresenta as circunstâncias de uma família amaldiçoada, anuncia a chegada de Agamêmnon e prevê sua morte (v. 39-48); Cassandra toma a função que, em geral, é imputada aos mensageiros quando narra a morte de Agamêmnon (v. 867-909). Só que, por conta de seus poderes proféticos, a princesa troiana não reporta os acontecimentos *post factum*, mas os narra no exato instante em que eles acontecem, o que, segundo Lohner (SÊNECA, 2009, p. 130), seria um recurso que acaba evitando a monotonia. Cassandra, ao fim da peça, torna-se de fato uma mensageira ao assumir que irá levar a notícia da derrota grega para os frígios, após sua morte (v. 1005-1009).

O fato de as três narrações estarem equidistantes e de ser a narrativa de Euríates a que está no meio nos leva a conjecturar que Sêneca concede um lugar de destaque à narrativa de Euríates. Além da posição, o tamanho da narração de Euríates, quando comparado ao das duas outras, também é significante: são 158 versos de Euríates contra 56 versos de Tiestes e 43 versos de Cassandra. São três personagens que realizam um anúncio, mas o anúncio de maior valor dentro da peça é o de Euríates, uma vez que o seu relato alegoricamente prefigura, segundo Lohner (SÊNECA, 2009, p. 114-117), a morte de Agamêmnon associada à morte de Ajax e a raiva de Clitemnestra vinculada à tempestade e ao ardil de Náuplio. Ainda segundo Lohner (SÊNECA, 2009, p. 118), a narração de Euríates

também divide a peça em outras duas partes praticamente simétricas: a primeira possui 420 versos (corresponde ao primeiro e ao segundo atos e a parte do diálogo do mensageiro com a rainha no terceiro ato), e a segunda conta com 434 versos (estende-se do lamento de Clitemnestra feito após o fim do relato ainda no terceiro ato até o quinto ato).

A narrativa de Euríates deve a autores tais como Virgílio e Ovídio, assim como também a outros autores do período augustano e de outros períodos, conforme Tarrant (SENECA, 2004, p. 8-18); aqui buscamos investigar quais traços a tradição épica legou a desse discurso. O que traria para a peça o diálogo que o episódio de Euríates mantém com outras obras épicas, sobretudo com a *Eneida* e com os *Nostoi*?

Sabemos que as *Metamorfoses* de Ovídio (também uma obra épica) tiveram uma grande importância na construção desse discurso. No entanto, alguns fatores contribuíram para não investigarmos as relações dessa obra com o relato de Euríates. Buscamos em nosso trabalho uma perspectiva temática. *Agamêmnon*, *Eneida* e *Nostoi* têm em comum o trabalho com o mesmo campo temático (retorno da guerra de Troia, tempestade enviada pelos deuses, morte de Ajax Lócrio e traição de Náuplio), enquanto a parte das *Metamorfoses* reconhecida pelos estudiosos como modelo para Sêneca diz mais respeito à elocução e seu conteúdo também foge do campo temático da guerra de Troia (trata-se do naufrágio de Ceice e do desespero de Alcíone por conta disso - *Met.* 11.461-572). Assim, julgamos mais pertinente restringir o trabalho apenas à *Eneida* e aos *Nostoi*.

Como vimos, o discurso de Euríates ocorre no terceiro ato, quando anuncia à Clitemnestra a volta de Agamêmnon a Argos e constitui, por seu caráter narrativo e sua temática, um interlúdio épico dentro de uma tragédia. A relação entre a tragédia e a épica se intensifica ao encontrarmos muitos entrecruzamentos dessa narrativa com a *Eneida*.

Logo antes de se iniciar a narrativa, o desejo da rainha argiva de tomar conhecimento das façanhas ocorridas durante o retorno dos gregos evoca a curiosidade da rainha Dido durante um banquete oferecido aos troianos sobreviventes da guerra, quando ela pede a Eneias que relate tudo o que aconteceu (*Aen.* 1.747-55):

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogicans, super Hectore multa;
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.
“Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias’ inquit ‘Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.”⁴⁵

Entretanto a infortunada Dido prolongava a noite com variada conversa e bebia um grande amor, perguntando, com frequência, notícias a respeito de Príamo e de Heitor; ora queria saber com que armas tinha vindo o filho de Aurora, ora quais os cavalos de Diomedes, ora quão forte era Aquiles. “Vamos”, disse, “ó hóspede, conta-nos desde a primeira origem as ciladas dos gregos e as desgraças dos teus e as tuas peregrinações: pois eis que este é o sétimo estio que te traz errante sobre todas as terras e todos os mares.”⁴⁶

Clitemnestra manifesta o mesmo desejo existente em Dido, o de saber sobre os participantes da guerra. Suas primeiras indagações são sobre Agamêmnon, Menelau e Helena (*Ag.* 397^a-399^a, 402^a-405^a):

Felix ad aures nuntius uenit meas.
Vbinam petitus per decem coniunx mihi
annos moratur? Pelagus an terras premit?⁴⁷

Uma feliz mensagem chega a meus ouvidos.
Onde o esposo por quem há dez anos reclamo
se detém? Ele avança por mar ou por terra?⁴⁸

Sacris colamus prosperum tandem diem
et, si propitios, attamen lentos deos.
Tu pande uiuat coniugis frater mei
et pande teneat quas soror sedes mea.

⁴⁵ Todas as citações em latim da *Eneida* presentes nesse livro são de Vergilius (2011).

⁴⁶ Todas as traduções da *Eneida* de Vergílio presentes nesse livro são de autoria de Tassilo Orpheu Spalding (VERGÍLIO, 2007).

⁴⁷ Todas as citações em latim da peça *Agamemnon* presentes nesse livro são de Sêneca (2009).

⁴⁸ Todas as traduções da peça *Agamemnon* de Sêneca presentes nesse livro são de autoria de José Eduardo dos Santos Lohner (SÊNECA, 2009).

Sacras hóstias celebrem um dia enfim próspero
e aos deuses, que, propícios, são, porém, morosos.
Tu, revela se vive o irmão de meu esposo
e revela o local que minha irmã habita.

Após as notícias mais imediatas que Euríates fornece, a rainha argiva quer saber sobre a tempestade que o deixou impossibilitado de prestar informações sobre a irmã e o cunhado. Assim, de forma semelhante ao pedido feito por Dido, Clitemnestra o interpela (*Ag.* 414-415 e 419-420):

Quis fare nostras hauserit casus rates
Aut quae maris fortuna dispulerit duces.

Fala-me que infortúnio essas naus engoliu,
Que capricho do mar dispersou nossos chefes.

Exprome: clades scire qui refugit suas
grauat timorem; dubia plus torquent mala.

Conta-nos; quem evita saber suas desditas
agrava o medo; mais tortura o mal incerto.

É perceptível a semelhança entre os discursos. Ambas as rainhas, curiosas sobre os que estavam na guerra e sobre as peripécias vivenciadas por seus interlocutores, interpelam-nos. A semelhança entre essas passagens se acentua quando da continuidade da cena. Assim, na *Eneida*, atendendo ao pedido da rainha, Eneias tece seu relato, que corresponde aos cantos 2 e 3. Mas, antes disso, Eneias lamenta a solicitação da rainha (*Aen.* 2.3-6):

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui.

Mandas, ó rainha, renovar uma dor inenarrável em me perguntando como os dânaos destruíram o poder de Troia e o seu lamentável império: acontecimento por demais penoso que vi com meus próprios olhos e nos quais tomei grande parte.

Na peça de Sêneca, o mensageiro emite uma lamentação semelhante (*Ag.* 416-418):

Acerba fatu poscis, infaustum iubes
miscere laeto nuntium. Refugit loqui
mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

É amargo narrar. Mandas unir funesta
notícia a uma alegre. Furta-se a falar
minha alma aflita, e sente horror de tantos males.

Mensageiros trágicos são, convencionalmente, relutantes em revelar más notícias, conforme Tarrant (SENECA, 2004, p. 254). Ambas as personagens resistem em narrar o que lhes foi solicitado por essa narração reviver sentimentos e situações que lhes causam sofrimento. A semelhança dos discursos se dá tanto no nível do conteúdo quanto em um nível vocabular.

Desse modo, fazendo uma análise do léxico utilizado nas duas falas, percebemos a aproximação entre algumas palavras utilizadas, como *iubes*. Ou seja, a solicitação das rainhas soa para as personagens como uma ordem, algo que não se pode recusar. Muito provavelmente por esse motivo, ambas, mesmo sem demonstrar nenhuma inclinação positiva ao relato, realizam-no.

Já no que tange ao sofrimento das personagens referente às histórias, percebemo-lo através de duas palavras semelhantes presentes nos discursos, *infaustum*, em *Agamemnon*, e *infandum*, na *Eneida*. No discurso de Eurílates, temos a presença daquela palavra na seguinte oração: [...] *infaustum iubes / miscere laeto nuntium* (*Ag.* 416-417). Aqui, *infaustum* relaciona-se à palavra *nuntium*, ambas no acusativo singular. O mensageiro refere-se ao fato de uma notícia infausta, infeliz, desgraçada ser unida a uma feliz, no caso, o retorno dos gregos. Por essa palavra, temos a certeza de que as informações sobre as intempéries dos gregos não agradam a Eurílates, fazendo-o, assim, resistir antes de contá-las. Uma palavra semelhante na significação de negatividade é utilizada no apelo de Eneias: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* (*Aen.* 2.3). A palavra *infandum*, no acusativo singular, concorda com a palavra *dolorem*, assim, a tradução seria: “Mandas, ó rainha, renovar uma dor inenarrável” ou

seja, o que Eneias está prestes a contar irá trazer a ele uma dor tão horrível, tão cruel que se torna a um passo inenarrável. Dessa forma, a narração também não é agradável a ele.

E, assim como acontece com Euríates, após a lamentação, Eneias principia seu relato.

Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 254-255), as primeiras palavras da narrativa de Euríates lembram toda uma tradição dos retornos da Guerra de Troia antes de iniciar a narração: *Vt Pergamum omne Dorica cecidit face*, v. 421 (“Mal Pérgamo cedeu inteira ao fogo dórico”). A mesma situação se apresenta a Eneias, que abandona sua terra na busca do que viria ser a próxima Troia. Nesse momento, o herói troiano, dando continuidade a sua narração, que se iniciou no canto 2, diz, no início do canto 3: *Postquam [...] ceciditque superbum Ilium*, 3.1-3 (“Depois que tombou a soberba Ilião”). Vale lembrar que o canto 3 da *Eneida* está relacionado a um retorno, pois, apesar de o canto 2 também fazer parte da narrativa do herói troiano, o tópico tratado é a queda de Troia e como os troianos conseguiram sair de lá; já no canto 3 temos Eneias e seus companheiros no mar. Vemos que a escolha do verbo para indicar a destruição de Troia é o mesmo, “*cecidit*”, há apenas sujeitos diferentes (mas ainda interligados): “*superbum Ilium*” na *Eneida* por “*Pergamum*” em *Agamêmnon*.

Em *Agamêmnon*, após deixarem Troia, os que eram soldados se aprontam para se tornar remadores e assim deixam os escudos de lado (*neglecta [...] scuta*, v. 424). As personagens, ao abandonarem seu instrumento de guerra, mostram que foi instaurado um momento de paz (*Ag.* 423-426). Desse ponto em diante (*Ag.* 427-455), a felicidade é estabelecida. Todos estão contentes pelo fim da guerra e pelo retorno para casa. Por isso, o discurso dessa primeira parte é construído com palavras que suscitam toda esse bom estado das coisas (*Ag.* 427-429):

Signum recursus regia ut fulsit rate
et clara laetum remigem monuit tuba,
aurata primas prora designat uias

Na régia nau, brilhando o aviso do retorno
e instruindo, a tuba clara, o alegre remador,
dourada proa aponta os primeiros caminhos

Quase todo o léxico latino aqui utilizado remete a estados de alegria. Primeiramente, o verbo “brilhar” (*fulsit*) nos traz essa noção de reluzir, algo que é tarefa primeira do sol, mas que, aqui, no barco, o “aviso de retorno” (*signum recursus*) passa a realizar. Na *Eneida* também havia um sinal de luz na nau que retornava: *flammas cum regia puppis extulerat*, 2.256 (“À vista dum fanal sobre a popa real”). Logo após, o adjetivo “clara” (*clara*), que concorda com o substantivo “tuba” (*tuba*), instrui o retorno para casa, pois o som que agora sai dela passa a ser claro. Em seguida, temos a “proa dourada” (*aurata prora*), que nos remete a tempos prósperos, a vencedores que voltam para casa, com as próprias riquezas, que não foram perdidas, somadas às riquezas dos inimigos. Um sinal de régio *status*. Até o estado explícito de espírito no qual se encontra o remador, “alegre” (*laetum remigem*),⁴⁹ expressa, metonimicamente, não só o sentimento deste, mas o sentimento de todos os que estavam no navio, vitoriosos, retornando à pátria.

Não só nessa passagem, mas nas demais, até o início da tempestade, temos a todo momento a utilização de um léxico que reforça a alegria compartilhada pela tropa. Aqui, Eurílates não faz menção sobre a morte e aproveita, assim como os demais, o período da bonança ao máximo, como se esse não pudesse chegar ao fim. Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 256), geralmente, esse período de boa navegação é tratado rapidamente, apenas Quinto de Esmirna opera do mesmo modo que Sêneca.

Do verso 449 ao 455, há o aparecimento de golfinhos que vêm brincar em torno do barco. É um evento encontrado já nos Hinos Homéricos e que possui uma presença bem forte no teatro republicano, conforme Tarrant (SENECA, 2004, p. 259). Esse autor, sobre eles diz: “Uma vez que golfinhos eram conhecidos como mensageiros de tempestades, eles seriam apropriados em um poema de νόστος [retorno]” (SENECA, 2004, p. 259).⁵⁰ Assim, tão logo se encerra a aparição dos golfinhos, há o início do relato da tempestade.

⁴⁹ Há divergências sobre a forma que deve ter essa palavra. Alguns autores defendem que seria *laetum*, outros que seria *lentum*. Em nosso trabalho, adotamos a forma *laetum*, conforme se encontra em Lohner (SÊNeca, 2009).

⁵⁰ “since dolphins were well-known as harbingers of storms, they would be appropriate in a νόστος”.

Nesse primeiro momento da narrativa (v. 421-455), não vemos Sêneca utilizando tanto os modelos épicos na formação de seu discurso, talvez porque os temas épicos fossem mais voltados para a bravura, percalços, viagens. O foco da épica não estaria em momentos felizes; assim, se esse momento da narrativa não trata de um assunto marcadamente épico, ele não precisaria seguir tão de perto os modelos épicos. O processo alusivo desse período é mais voltado para a tradição trágica (apesar de não exclusivamente).

A função principal dessa primeira parte seria formar um contraste com o próximo estágio da narrativa, que é permeado de palavras e significações negativas, uma vez que se trata da narração da tempestade.

Comprovando a máxima exposta no coro de argivas, ao fim do primeiro ato (“O que para o alto / a Fortuna levou há de arruiná-lo”, *Ag.* 100-101), chegam as desgraças, as quais o mensageiro tem pavor de narrar.

Para a construção da narrativa da tempestade, vemos tanto a alusão à escrita de outros autores quanto à utilização de um mesmo *tópos*. Segundo Lohner (SÊNeca, 2009, p. 182-183):

A narrativa da tempestade, ocorrida durante o retorno dos gregos, fazia parte de uma peça posterior a *Ésquilo*, adaptada por Lívio Andronico, na tragédia *Aegisthus* e também por Ácio, na tragédia *Clytemnestra*. Sêneca imita os versos de Andronico no início de sua narrativa. A escolha lexical e o arranjo sintático constituem índices alusivos ao modelo.

Ainda segundo esse autor, afora os já citados, os modelos predominantes para a construção dessa parte seriam Virgílio e Ovídio (SÊNeca, 2009, p. 183). A partir de Virgílio, a formação teria vindo de três momentos diferentes da *Eneida*: o primeiro referente às dificuldades vividas pelos troianos na tempestade requerida por Juno a Éolo (*Aen.* 1.84-156); o segundo relacionado ao momento em que os troianos deixam Creta em busca da terra a eles prometida, a Hespéria, e passam por outra terrível tempestade (*Aen.* 3.192-197); o último ocorrido ao deixarem Cartago (*Aen.* 5.8-34). A tempestade os obriga a voltar à terra na qual Anquises foi enterrado, a Sicília.

Dando continuidade à análise da narrativa, no período que segue, temos a tempestade (v. 470-527). No exato momento em que

ela se inicia, já podemos ver a mudança lexical, Eurílates substitui as palavras com signifição positiva pelas de signifição negativa, mostrando a mudança do tom do discurso (Ag. 456-459):

Iam litus omne tegitur et campi latent,
et dubia parent montis Idaei iuga;
et iam, quod unum perucax acies uidet,
Iliacus atra fumus apparet nota.

Já todo o litoral se encobre e os campos somem,
e os altos do monte Ida mostram-se indistintos;
e o que já só um persistente olhar avista,
parece, em Ilio, a fumaça, negra nódoa.

As palavras que anteriormente indicavam clareza, alegria, prosperidade são substituídas por outras com significados mais densos e obscuros. É o que nos indica a utilização dos verbos “encobrir” (*tegitur*) e “sumir” (*latent*). Ambos possuem uma signifição próxima, indicam o distanciamento do que está à mostra e a aproximação do que está escondido, ou seja, distante da luz, pelo menos na perspectiva de Eurílates. Quando ele afirma que os altos do monte Ida “mostram-se indistintos” (*dubia parent*), traz consigo a ideia de que já não se pode mais ver com clareza, que está tudo no plano obscuro da incerteza. Com a utilização de “fumaça, negra nódoa” (*atra fumus nota*), vemos o fechamento desse quarteto de versos com uma imagem emblemática do fim do período de bonança pelo qual passa a tropa. Fumaça, negra e nódoa se complementam para maximizar a ideia de que o tempo de clareza, prosperidade e alegria se foram, restando apenas um tempo indistinto, incerto e cheio de pavores. Essa ideia de uma fumaça que parte das ruínas de Troia é um lugar comum na literatura, segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 261), aparecendo em diversas obras, inclusive na própria *Eneida* (*Mixtoque undantem poluere fumum*, 2.609 - “aquelas ondas de pó misturadas com fumo”).

A partir daqui, os jogos alusivos com a *Eneida* ficam bem mais frequentes. O excerto acima ecoa os versos da épica virgiliana (3.192-193): *Postquam altum tenuere rates nec iam amplius ullae / apparent terrae, caelum undique et undique pontus* (“Quando nossas embarcações ganharam o mar alto, / e nenhuma terra mais aparecia, de todos

os lados o céu, de todos os lados o mar”). Ambos os marinheiros indicam, em suas exposições, o desaparecimento de terra firme. Ao que parece, o desaparecimento da terra indica o desaparecimento da possibilidade de salvação ao temporal que está por vir. Não ver mais o litoral é um dos índices da chegada de uma tempestade pela qual os tripulantes terão que passar sem chances de fuga.

Na sequência de ambos os relatos, anoitece, como mais um sinal do início do temporal. Em *Agamêmnon* temos (v. 460-466):

Iam lassa Titan colla releuabat iugo,
in alta iam lux prona, iam praeceps dies.
Exigua nubes sordido crescens globo
nitidum cadentis inquinat Phoebi iubar;
suspecta uarius occidens fecit freta.
Nox prima caelum sparserat stellis, iacent
deserta uento uela.

Do jugo exaustos dorsos já Titã libera,
aos astros já se inclina a luz, já oblíquo o dia.
Cresce pequena nuvem numa escura esfera,
mancha o nítido disco de Febo poente.
Matizado, o ocidente fez suspeito o mar.
O anoitecer espalha estrelas pelo céu;
sem vento as velas jazem.

Na *Eneida*, também anoitece antes que Eneias e seus companheiros comecem a viver seus percalços, apesar de esse momento da épica virgiliana ser bem mais resumido do que o que presenciamos no *Agamêmnon*: *tum mihi caeruleus supra caput adsitit imber/ noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris*, *Aen.* 3.194-195 (“então nuvem sombria pairou sobre minha cabeça, trazendo a noite e a chuva, e a onda encapelou-se nas trevas”). Ambos os trechos utilizam o substantivo *nox* para demarcar bem o fim do dia e o início da noite. Em *Agamêmnon*, temos mesmo a presença de um adjetivo *prima* que, associado à *nox*, significa, literalmente, noite primeira, primeira parte da noite, ou anoitecer, como o tradutor utilizou.

Vemos que o tempo parece parar por um instante antes de o temporal ter seu início. Na sequência do relato de Euríates (*Ag.* 466-469), mais indícios de tempestade aparecem: o murmúrio das colinas, os gemidos de praias e rochedos, a intesificação das ondas.

Desse período, o verso 469, *agitata uentis unda uenturis tumet* (“A onda infla agitada aos ventos que vão vir”), faz uma alusão bastante forte a um verso forjado por Virgílio: *caeca uolutant / murmura uenturos nautis proedentia uentos*, 10.98-99 (“E volteiam surdos rumores revelando aos marinheiros os ventos vindouros”⁵¹). Segundo Lohner (SÊNECA, 2009, p. 189), vemos que a expressão utilizada por Virgílio é aqui revisitada por Sêneca. Temos neste “uentis uenturis”; naquele, “uentos uenturos”. Na *Eneida*, essa expressão aparece em uma comparação: os deuses escutam os murmúrios assim como os marinheiros os escutam na indicação da chegada dos ventos. O mesmo se passa no relato de Euríates: grandes murmúrios começam a ser ouvidos (v. 466-467), e os ventos, que antes estavam parados, aparecem logo em seguida, configurando o oficial início da tempestade.

A chegada súbita da tempestade (*cum subito*, v. 470) e um denso nevoeiro (*densa caligo*, v. 472-473) combinado com a noite também são tradicionais na literatura, segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 262).

Mais à frente, vemos Euríates falar sobre a ação dos ventos (v. 476-484):

aduersus Euro Zephyrus et Boreae Notus.
Sua quisque mittit tela et infesti fretum
emoliuntur, turbo conuoluit mare.
Strymonius altas Aquilo contorquet niues
Libycusque harenas Auster ac Syrtes agit;
nec manet in Austro fit grauis nimbis Notus
imbre auget undas; Eurus orientem mouet.
Nabataea quatiens regna et Eoos sinus.
Quid rabidus ora Corus Oceano exerens?

O Zéfiro de encontro ao Euro e o Noto, ao Bóreas.
Seus dardos cada qual despede e infestam férvidas
vagas: um turbilhão faz contocer-se o mar.
Atira neves altas o trácio Aquilão
e areias, o Austro líbico, e sirtes agita.
Nem fica no Austro a fúria: o Noto, farto em nuvens,
com chuva aumenta as ondas: o Euro bate o Oriente,
os reinos nabateus turba e os confins da Aurora.
E o irado Coro, então, a erguer no ocenao a face?

⁵¹ Tradução da autoria de Lohner (SÊNECA, 2009, p. 189).

Esse excerto está claramente relacionado a outro da *Eneida*, pertencente ao canto 1, quando nos é mostrado o começo da tempestade requerida por Juno (1.84-86):

incubueri mari totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis
Africus et uastos uoluunt ad litora fluctus.

E o Euro e o Noto e o África, frequente em tempestades, lançam-se ao mesmo tempo sobre o mar e revolvem-no todo, desde as sedes mais profundas, e arremessam grandes vagalhões sobre o litoral.

Os ventos, a mando de Éolo, aparecem turbando as ondas e dando início ao desespero dos homens. Repare que, em *Agamêmnon*, temos a presença de todos os ventos citados na *Eneida* e mais alguns outros. Segundo Lohner (SÊNeca, 2009, p. 189), nesse trecho da tragédia, é feito um catálogo dos ventos, chegando-se a apresentar também os nomes latinos para os ventos (Austro e Aquilão). A ação dos ventos revolvendo as ondas também é comum em ambas as obras.

Os próximos três versos da narração (v. 485-487) têm sua elocução baseada principalmente em outros quatro versos de Ovídio (*Met.* 11.517-518 e 554-555). No entanto, neles também podemos ver ecos de Virgílio (*Aen.* 1.84 e 129). Comparemos ambos os excertos:

Mundum reuelli sedibus totum suis
ipsoque rupto crederes caelo deos
decidere et atrum rebus induci chaos (*Ag.* 485-487).

Era de crer que o mundo inteiro era arrancado de suas bases e, aberto o céu, que os próprios deuses despencavam, cobrindo a tudo um negro caos.

Incubueri mari totumque a sedibus imis (*Aen.* 1.84)

Lançam-se ao mesmo tempo sobre o mar, desde as sedes mais profundas.

Fluctibus oppressos Troas caelique ruina (*Aen.* 1.129).

os troianos oprimidos pelas ondas e pelo céu que parece cair.

A ideia recorrente em todos esses trechos sobre a ação dos ventos é de que o céu parece cair sobre as cabeças dos que passam pela tempestade e o mar é revolvido de tal forma que dá a impressão de querer sair de suas próprias bases. Há também uma confluência lexical, os vocábulos *sedes* e *caelum* se repetem em ambos, sendo as duas palavras importantes nesse trecho, pois as duas ideias mais relevantes aí trabalhadas advêm delas. A primeira, de que o mundo parecia estar saindo de seu eixo, relacionada a *sedes* (em ambos os textos *sedibus*), que, pelo contexto, podemos apreender como “lugar onde está assentado”; em *Agamêmnon*, o mundo saía de sua base, de seu assento; na *Eneida*, era o mar que era deslocado de seu lugar. A segunda ideia é a impressão de que o céu (*caelum*) cai sobre suas cabeças.

Mais alguns versos descrevem a ação dos ventos (v. 488-490), e Eurílates, doravante, trata não mais dos fenômenos naturais, mas foca a reação dos navegantes (*Ag.* 491-497):

Nec hoc leuamen denique aerumnis datur,
uidere saltem et nosse quo pereant malo ;
premunt tenebrae lumina et dirae Stygis
inferna nox est. Excidunt ignes tamen
et nube dirum fulmen elisa micat,
miserisque lucis tanta dulcedo est malae,
hoc lumen optant.

Nem este alívio é dado, enfim, às desventuras:
ver e saber ao menos de que mal perecem.
As trevas lhes oprimem os olhos; do atro Estige
faz-se a noite infernal. Chamas caem, porém,
e, contraída a nuvem, fulge o raio atroz
e aos aflitos, tal é o dulçor dessa má luz,
que a pedem.

Compara-se esse trecho com *Eneida* 1.88-91:

Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra;
intonuere poli et crebris micat ignibus aether,
praesentemque uiris intentant omnia mortem.

As nuvens escondem o céu e o dia dos olhos dos teucros; escura noite lança-se ao mar. Retumbaram os céus e o ar brilha com relâmpagos frequentes e todas as coisas mostram aos homens a morte iminente.

O verbo *micat* se repete em ambos os trechos e marca um momento bastante interessante na tempestade. Segundo Gaffiot (2012), o verbo *micare* significa poeticamente: “briller, scintiller”, ou seja, “brilhar”, “cintilar”. É de se estranhar que esse verbo apareça, dado o momento por que os nautas estão passando. No entanto, os relâmpagos que caem e permitem esse brilho, essa iluminação momentânea, ao invés de paz, trazem mais desespero, pois os navegantes podem ver por um instante toda a desgraça que os assola. Então, diferentemente do que vimos na primeira parte do discurso de Euríates, na qual um verbo como esse teria ajudado a reforçar um momento alegre, aqui, ele corrobora os pavores por que todos estão passando.

Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 269), em Homero e em Eurípides, os relâmpagos não são componentes integrantes de uma tempestade. Sua aparição está relacionada com os deuses, é sempre uma forma de manifestação da sua ira. No entanto, ainda segundo o autor, na literatura a partir de Virgílio, esse aparecimento se torna um elemento convencional da tempestade, é o que vemos acima.

Na sequência, mostram-se, então, os primeiros resultados da tempestade, a avaria dos barcos (*Ag.* 497-504):

[...] Ipsa se classis premit
et prora prorae nocuit et lateri latus.
Illam dehiscens pontus in praeceps rapit
hauritque et alio redditam reuomit mari;
haec onere sidit, illa conuulsum latus
submittit undis, fluctushanc decimus tegit;
haec lacera et omni decore populato leuis
fluitat nec illi uela nec tonsae manent

[...] Por si mesma a esquadra se avaria,
proas e flancos abalroam-se uns aos outros.
Aquele, o mar, ao entreabrir-se, arrasta abaixo,
engole-o e num outro mar o regurgita;
um, por seu peso afunda, outro o flanco partido
submete às ondas, este, imensa vaga encobre;
aquele, destroçado, sem seus aparelhos,
leve flutua, nem velame ou remos restam

Na *Eneida*, temos um trecho bastante semelhante ao excerto acima (1.104-107):

Fraguntur remi, tum prora auertit et undis
dat latus, insequitur cumulo praruptus aquae mons;
hi summo in flectu pendent, his unda dehicens
terram inter fluctus aperit, furit aestus harenis.

Partem-se os remos; então a proa se volta e oferece às ondas o flanco; sobrevém a água como montanhas escarpadas. Estes homens pendem do alto de uma vaga; a outros, uma onda se abrindo, mostra a terra por entre as vagas; o cachoar embravece-se com as areias.

Segundo Lohner (2009, p. 191), observamos a proximidade desses dois excertos tanto pelo léxico, que possui muitas interseções, quanto pela utilização dos pronomes demonstrativos que iniciam as frases. No excerto senequiano, temos seis ações que têm seu início caracterizado pela utilização de um pronome demonstrativo, alternadamente *hic* e *ille* (SENECA, 2004, p. 271), o que marca um alargamento da utilização dos pronomes na épica virgiliana (1.106). Um dos vocábulos que se repete é *latus*. Os flancos de ambos os textos estão avariados: o de Sêneca, pelo abalroamento e pelas ondas (*undis*, ambos os textos utilizam essa palavra no ablativo plural); o de Virgílio, somente pelas ondas. Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 270), permitir que um barco seja danificado leva invariavelmente a um desastre. As proas também fazem parte dessa imagem em ambas as narrativas (*pro*ra). O trecho de *Agamêmnon* é finalizado com os remos não existindo mais. A palavra utilizada nos textos para remo não é a mesma (*Ag.*, *Tonsa*; *Aen.*, *Remus*), mas o sentido final que as duas provocam é equivalente, pois o barco de Agamêmnon e o de Eneias ficaram sem seus remos, seja porque se perderam na tempestade, seja por terem se quebrado.

Após nos ser mostrada toda essa cena sinistra da tempestade, é tempo de Euríates voltar seu olhar para as personagens que estão passando por toda a situação. Ele inicia focando a impotência dos navegantes (*Ag.* 507-509):

Nil ratio et usus audet: ars cessit malis;
tenet horror artus, omnis officio stupet
nauita relicto, remus effugit manus.

Nada ousa o senso e a praxe: a arte cede aos males.
O horror detém os braços e, largada a faina,
todo nauta se assombra, o remo escapa às mãos.

Na *Eneida*, Eneias também dedica um momento para nos mostrar a impotência de Palinuro, piloto de seu barco (3.200-202):

Excutimur cursu et caecis erramus in undis.
Ipse diem noctemque negat discernere caelo
nec meminisse uiae media Palinurus in unda.

Somos afastados do rumo certo e erramos nas ondas escuras. O próprio piloto Palinuro diz que não distingue o dia e a noite no céu, e que não reconhece mais sua rota no meio das ondas.

Estão todos completamente desorientados, sem saber o que fazer. Na *Eneida*, é Palinuro a perder o controle do navio, em *Agamêmnon*, são os que remam que perdem esse controle; de qualquer forma, o resultado é o mesmo, pois podemos inferir nesse momento que o barco fica a deriva.

O foco do relato de Euríates, a seguir, continua a ser os sentimentos daqueles que estão em situação tão opressora e insegura. Euríates assim narra (*Ag.* 510-516):

In uota miseros ultimus cogit timor
eademque superos Troes et Danaï rogant.
Quid fata possunt! Inuidet Pyrrhus patri,
Aiaci Vlixes, Hectorsi Atrides minor,
Agamemno Priamo: quisquis ad Troiam iacet,
felix uocatur, cadere qui meruit gradu,
quem fama seruat, uicta quem tellus tegit.

Aos votos o temor supremo força os míseros
e mesma prece fazem, troianos e dánaos.
Quanto é o poder dos fados! Pirro inveja o pai,
Ulisses, a Ájax, o mais jovem Atrida, a Heitor,
a Príamo, Agamêmnon; ao que jaz em Troia,
feliz o chamam, quem morrer logrou em luta,
quem a fama eterniza e o chão vencido cobre.

Uma interessante perspectiva sobre a morte em obras épicas é a de que morrer em combate seria algo honroso, enquanto morrer em uma travessia marítima era morrer sem ser cumulado de glórias. Para os que retornavam, não havia sentido algum em sobreviver à guerra para perecer em alto mar. Dessa forma, os navegantes in-

vejam a sorte dos que morreram em Troia, pois puderam ter seu fim em uma circunstância gloriosa, na qual sua honra ficou selada. Semelhante lamento vemos Eneias proferir no canto 1 da *Eneida*; ao enfrentar a tempestade que mandou Juno, Eneias afirma (1.94-99):

[...] ‘o terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sob moenibus altis
contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis
Tydide! Mene Iliacis occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,
saeuus ubi Aecidae telo iacet Hector [...]

[...] “Ó três e quatro vezes felizes aqueles aos quais foi dado perecer ante os olhos dos pais, junto dos altos muros de Troia! Ó filho de Tideu, ó dos dânaos o mais valente! Que eu não tenha podido sucumbir nas plagas ilíacas e expirar sob teus golpes, no lugar onde jaz o feroz Heitor [...]

Aqui, verificamos que Eneias admite invejar a sorte que teve Heitor de ter morrido em Troia. Em *Agamêmnon*, essa parte é expandida, pois Eurílates cita cada um dos chefes gregos e diz a qual troiano ele está desejando a sorte. Tanto troianos quanto gregos são igualados ao mesmo nível. Agora, não há mais vencedores e perdedores, mas há a morte e o modo como ela acontecerá. Esse trecho chama a atenção, pois o mensageiro menciona chefes que não estão dentro do navio, ou mesmo chefes que viajaram por terra. Segundo o poema *Nostoi*, Pirro foi convencido por Tétis a seguir seu caminho por terra (WEST, 2003, p. 156-157). Menelau (*Atrides minor*) não é avistado por Eurílates desde que os barcos zarparam. No entanto, ambos são citados pelo mensageiro nesse momento. Talvez o fato de Eurílates saber o que se passa com os chefes que não estão no barco também seja um argumento que reforce o seu caráter de narrador épico, pois ele se torna onisciente.

O foco da narrativa é, a partir de agora, o infortúnio de Ajax, filho de Oileu. Essa personagem e suas desventuras aparecem na *Odisseia*, na qual são reservados alguns versos do canto 4 para reportar seu castigo (v. 499-511). Na *Eneida*, temos esse caso contado por Juno ao se queixar do fato de Palas ter direito de punir Ajax por sua injúria, com uma tempestade, enquanto ela não tem direito de castigar os troianos (*Aen.* 1.39-45):

Quippe uetor fatís! Pallasne exurere classem
Argiúum atque ipsos potuit submergere ponto
unius ob noxam et furias Aiácis Oílei?
Ipsa louis rapidum iaculata e nubibus ignem
disiectique rates euertique aequora uentis,
illum exspirantem transfixo pectore flammás
turbine corripuit scopuloque infixit acuto;

Os destinos mo proibem! Não pôde Palas queimar a armada dos argívos e submergi-los no mar, por culpa e furores de um só, Ájax, filho de Oíleu? Ela mesma, tendo vibrado das nuvens o rápido raio de Júpiter, não só dispersou os navios, mas também revolveu os mares com vendavais; arrebatou num turbilhão aquele Ájax, cujo peito transpassado vomitava chamas, e o espetou num agudo rochedo.

Enquanto na *Odisseia* esse episódio é contemplado com 13 versos, na *Eneida*, o tema é trabalhado em 7 versos. O mesmo episódio em Sêneca abrange um total de 29 versos e, por isso mesmo, possui um relato bem mais minucioso (v. 528-556). Nele, é-nos repassado até o momento no qual Ájax ofende os deuses (v. 545-552). Esse episódio é possivelmente inspirado na *Eneida*, de acordo com Tarrant (SENECA, 2004, p. 280), especialmente na construção dos versos 552-555:

[...] Plura cum auderet furens,
tridente rupem subruit pulsam pater
Neptunus imis exerens undis caput
soluitque montem, quem cadens secum tulit
terraque et igne uictus et pelago iacet (Ag. 552-556)

[...] Mais delirava
e ao golpe do tridente o pai Netuno faz
ruir a rocha, erguendo da água funda a fronte,
e rompe o escolho, que ao cair levou consigo,
e jaz vencido em terra, ao fogo e pelo mar.

Para a composição desse período, referente à intervenção de Netuno na morte de Ájax, o modelo está um pouco mais à frente, na parte em que Netuno descobre que os ventos de Éolo estão produzindo uma tempestade sem a sua permissão (*Aen.* 1.124-127):

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sentit Neptunus et imis

stagna refusa uadis, grauiter commotus, et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.

Entretanto Netuno sentiu que o mar se agitava com grande ruído e que a tempestade se desencadeara e que os abismos tinham sido revolvidos nas suas profundezas; gravemente irritado, ergue sua fronte calma à flor das ondas.

Segundo Lohner (SÊNECA, 2009, p. 193), os índices lexicais e sintáticos reforçam a ligação desses dois trechos. Primeiramente, pela utilização de “*Neptunus imis... undis*” (Ag. 554) / “*Neptunus et imis... uadis*” (Aen. 1.125-126). Além disso, o verso 554 do *Agamêmnon* (*imis exerens undis caput*) remeteria ao verso 127 do canto 1 da *Eneida* (*summa... caput extulit unda*). Por fim, os verbos *tulit* (Ag. 555) e *extulit* (Aen. 1.127) seriam duas formas semelhantes e com posicionamentos similares.

O último tópico a ser trabalhado na narração é a emboscada de Náuplio. Essa personagem que é conhecida por ser um traidor (Aen. 11.260), devido à vingança que consumou contra os gregos, por causa da morte de seu filho, Palamedes. Primeiro persuadiu muitas esposas gregas (inclusive Clitemnestra) a traírem seus maridos. Depois, e é a essa trama à que a narrativa de Euríates remete, enganou os gregos para que eles pensassem estar entrando em um porto quando, na verdade, se dirigiam a um vau, cheio de pedras, no qual os barcos encalharam e muitos afundaram depois de baterem uns nos outros (Ag. 557-575).

Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 283), é possível pensar que os versos do *Agamêmnon* de 571 a 575 tenham sido elaborados baseando-se nos versos 108 a 112 do canto 1 da *Eneida*:

Haerent acutis rupibus fixae rates;
has inopis undae breuia comminuunt uada;
pars uehitur huius prima, pars scopulo sedet;
hanc alia retro spatia relegendem ferit
et fracta frangit (Ag. 571-575)

Encalham os barcos, presos em rochas agudas.
São destroçados em vaus rasos, de pouca água.
De um, vai-se uma parte e outra assenta no escolho;
com este, que recua, um outro então colide,
e, destruído, o destrói.

tris Notus abreptas in saxa latentia torquet
– saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus Aras,
dorsum immane mari summo –, tris Eurus ab alto
in breuia et Syrtis urget (miserabile uisu)
inliditque uadis atque aggere cingit harenae (*Aen.*1.108-112).

Três navios que o Noto carrega são lançados contra aqueles rochedos invisíveis – escolhos situados no meio das ondas e que os italianos chamam Altares –, cujo enorme dorso aflora à superfície do mar. O Euro impele três outros navios do alto-mar para os baixios e sirtes (coisa espantosa de se ver!), e os quebra contra os bancos e cinge-os com montões de areia.

A parte que está exposta acima não possui nenhuma referência a Náuplio. De fato, esse excerto faz parte da descrição da tempestade que ocorre no livro 1. No entanto, não podemos deixar de notar a proximidade de ambas. Os dois tratam do encalhamento e destruição dos barcos.

A parte final do discurso de Euríates é o momento no qual se desfaz a tempestade (*Ag.* 576-578):

[...] *Cecidit* in lucem furor:
postquam litatum est Ilio, Phoebus redit
et damna noctis tristis ostendit dies.

[...] Com a luz cessou o furor.
Depois de expiada Ílio, Febo já retorna
e os danos dessa noite, o dia ostenta triste.

O sol nasce, e, vindo a luz, todos os maus sinais que haviam predito a tempestade e que estavam presentes se dissipam. O verbo (*cecidit*) que inicia esse trecho é bem oportuno. Percebamos que é o mesmo verbo (*caedere*), conjugado da mesma forma, que aparece no primeiro verso do relato de Euríates (v. 421) e no relato de Eneias (*Aen.* 3.2). Nos dois, ele indica a destruição de Troia que ficou para trás. Aqui, o verbo refere a destruição do furor, ou seja, o seu fim. Aí, é o furor que fica para trás e, no verso seguinte, há também uma menção à Troia (de que ela já foi expiada (v. 577), o que quer dizer que os gregos já pagaram quaisquer dívidas que pudessem ter adquirido – possivelmente, tudo que se passou foi por causa do sacrilégio de Ajax, como nos traz a *Eneida* (1.39-45); e, com o fim da tempestade

tade, um novo bom momento se inicia. É provável que possamos ver nisso um movimento circular. A reutilização do verbo “*caedere*” em um momento tão estratégico provavelmente vem para nos mostrar a alternância entre maus tempos e bons tempos. Na hora em que o mau tempo acaba, fica para trás, e o novo estágio tem seu início.

A ideia de que o sol traria consigo o fim da tempestade é recorrente também na *Eneida*, o verso 143 do canto 1 nos mostra isso: *collectasque fugat nubes solemque reducit* (“põe em fuga as nuvens acumuladas e faz o sol brilhar”).

Esse episódio sugere ainda uma alusão a outros poemas épicos, como os poemas do ciclo troiano, mais especificamente os *Nostoi* (*Os retornos*). Grosso modo, como informa West (2003), o tema dos *Nostoi*, poema em cinco livros atribuído a Ágias de Trezene, é o retorno dos atridas da guerra de Troia. A história possui dois fios narrativos principais: o retorno de Menelau e o retorno de Agamêmnon; subordinados a esses, temos mais duas viagens para terras opostas: a de Calcas, o adivinho, que segue para Cólofon; e a de Neoptólemo, que vai para Épiro. No terceiro livro, Aquiles, tentando prevenir Agamêmnon do que está por vir, aparece e anuncia a morte do Ájax lócrio. Agamêmnon, que tinha atrasado sua viagem por medo da fúria de Palas, após fazer um sacrifício, zarpa. Ocorre, então, a tempestade e a morte de Ájax (WEST, 2003, p. 154-155).

Náuplio provavelmente também participa do poema *Nostoi*, como sugere Apolodoro (2.1.5). Sua história é baseada em uma vingança pela morte de seu filho Palamedes, uma vez que os gregos recusaram a dar uma compensação por sua morte.

Constatamos que a narrativa de Eurílates perpassa temas de *Os retornos*. A tempestade, a morte de Ájax, a vingança de Náuplio são temas tratados em ambos e apresentados na mesma sequência. Aliás, o discurso de Eurílates constitui em si mesmo um *nostos* – bem como o de Eneias relativo ao canto 3 da *Eneida*.

Apesar de estar dentro de uma obra trágica, o relato de Eurílates é um interlúdio épico. Analisando o texto *The poems of the Epic Cycle*, de Monro (1884), encontramos outra semelhança entre relato e o poema *Nostoi*, que seria a utilização, em ambos, da técnica homérica de narrar histórias para suprir pausas ou intervalos de tempo na narrativa, como afirma Monro (1884, p. 38):

Um espaço é encontrado também para o destino de Ájax Lócrio, que acompanha Agamêmnon, e o rotineiro retorno de Nestor e Diomedes. O arranjo destes episódios merece notícia. Ele segue a regra homérica de encher pausas ou intervalos de tempo, subordinados a uma parte da narrativa e, assim, evitar qualquer ruptura sensível na ação do poema.⁵²

O relato do mensageiro, de fato, serve para ocupar o período de tempo que segue da chegada de Agamêmnon ao porto até sua aparição em cena, já no palácio; pode-se dizer, assim, que a narração é inserida também como apoio para manter a unidade. Ou seja, além de dividirem os mesmos temas, dividem também técnicas semelhantes.

Ainda segundo Monro (1884, p. 39), o poema *Nostoi* seria uma espécie de *Odisseia* trágica – “uma *Odisseia* que marca a transição de Homero para o *Agamêmnon* de Ésquilo”.⁵³ Isto é, as histórias trabalhadas nos *Nostoi* trazem uma inserção mais ampla da tragédia na épica, uma vez que foi obra de interseção desses dois gêneros. Podemos ver aí, então, uma outra aproximação com Sêneca, uma vez que Ágias de Trezene trouxe elementos trágicos para sua obra épica e o autor latino, em uma tentativa inversa, trouxe os elementos épicos para sua obra trágica.

Ao escrever um momento épico em uma tragédia, Sêneca deu continuidade à tradição em dois tipos poéticos, a tragédia e a epepeia; ao tomar como fonte toda uma tradição épica anterior, torna ainda mais palpável a sua intenção de vincular essa peça aos épicos e mostrar que o seu *Agamêmnon* também conteria um retorno, que o seu *Agamêmnon* faria parte de um todo maior que narra a volta dos heróis da guerra de Troia para casa.

Tarrant (SENECA, 2004, p. 19-23), no apêndice de seu livro, tenta traçar um paralelo para saber em quais obras Sêneca teria se baseado para fazer a escolha de misturar os três temas da narrativa de Euríates, o retorno da guerra de Troia, a morte de Ájax e a traição de Náuplio, ou se essa escolha teria sido original. Realmente, os

⁵² “Room is found also for the fate of Ajax the Locrian, who accompanies Agamemnon, and the uneventful return of Nestor and Diomedes. The arrangement of these episodes is worth notice; it follows the Homeric rule of filling up pauses or intervals of time by a subordinate piece of narrative, and so avoiding any sensible break in the action of the poem”.

⁵³ “An *Odyssey* which marks the transition from Homer to the *Agamemnon* of Aeschylus”.

Nostoi correspondem a um dos textos que mais se aproximam da narrativa de Euríates quando consideramos esses três temas. No entanto, Tarrant defende que é possível que o papel de Náuplio no poema grego não tenha sido conectado com a tempestade, o que daria um toque de originalidade à obra de Sêneca, uma vez que a combinação dos três temas parece ter sido somente dele. Apesar de não termos evidências concretas disso, o fato não invalida a hipótese de que os *Nostoi* tenham sido uma fonte da obra senequiana, pois utilizar-se do processo alusivo não significa aceitar uma obra cegamente, mas basear-se nela e forjar um novo texto.

Segundo Tarrant (SENECA, 2004, p. 248), o terceiro ato das tragédias senequianas costuma ser dedicado à confrontação crucial que dispara a paixão (*affectus*) do personagem principal ao seu ponto mais alto (como em *Troianas*, *Medeia*, *Fedra* e *Tiestes*). No entanto, ainda segundo o autor, em *Agamêmnon*, *Hércules furioso* e em *Édipo*, há no ato central a presença de uma narração que parece ter uma importância secundária para o enredo. Em tal caso, por que teria Sêneca dado um espaço tão privilegiado ao relato de Euríates dentro de sua tragédia? Claramente, a desconexão com a temática principal é apenas aparente, sendo o relato de Euríates uma representação alegórica da ira de Clitemnestra e da morte de *Agamêmnon*.

Segundo Lohner (2006, p. 148), a analogia entre o mar revoltado e a cólera da rainha argiva já havia sido proposta anteriormente pelo símile que relacionava as águas do mar, movimentadas pelos ventos e correntezas, com a sua raiva (*Ag.* 138-143):

[...] Fluctibus uariis agor
ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,
incerta dubitat unda cui cedat malo.
Proinde omisi regimen e manibus meis:
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
huc ire pergam; fluctibus dedimus ratem.

[...] Puxam-me águas opostas,
como uma onda, quando o vento e fluxos rasgam
o mar, não sabe, incerta, a que mal vá ceder.
De igual modo, soltei de minhas mãos o leme:
onde me leve a ira, onde a dor, a esperança,
lá eu irei; às vagas entreguei meu barco.

Ainda segundo Lohner (2006, p. 148), Clitemnestra, assim como os barcos durante a tempestade, está sem controle, sendo arrastada pelo ódio que sente do marido. A intensidade desse ódio é mostrada a nós, alegoricamente, pelo tempo e pelo detalhamento que está inserido nessa parte do relato. O ardil de Náuplio, já no fim do relato, também é uma alusão à Clitemnestra. Ambos tentam expiar a morte de seus filhos. Clitemnestra quer vingar Ifigênia, Náuplio quer vingar Palamedes. Assim, ambos atraem Agamêmnon para suas armadilhas, sob falsas alegativas, e concretizam o que haviam planejado (LOHNER, 2006, p. 149). Nesse episódio, a menção a Áulide e a Lemnos também ajuda a reforçar a alegoria, pois Áulide (v. 567) é a cidade na qual Ifigênia foi morta e Lemnos (v. 566) é a cidade em que as mulheres mataram seus maridos adúlteros.

Já o episódio de Ajax prefigura a morte de Agamêmnon, pois os dois heróis voltam de Troia acreditando-se indestrutíveis, mas essa confiança num destino certo os faz perecer (LOHNER, 2006, p. 149). Nenhum dos dois acredita em sua fragilidade, mesmo quando alertados, Agamêmnon por Cassandra no quarto ato, e Ajax pelo raio de Palas, ao qual ele conseguiu sobreviver (LOHNER, 2006, p. 149).

Por fim, é possível perceber que esse evento épico está trabalhando em favor do todo trágico da peça. Assim, a longa narrativa de Euríates ajuda a manter as significações da peça. Ou seja, Sêneca, ao dar toda essa visibilidade a essa parte, abrilhantou a sua obra, pois deu continuidade à tradição épica dos retornos e inovou ao fazer isso não dentro de uma obra épica, mas de uma obra trágica.

Considerações do Capítulo II

Na primeira seção do capítulo 2, aplicamos as teorias narrativas ao discurso de Euríates e pudemos, de maneira evidente, observar como esse discurso se distingue dos demais discursos de mensageiros e o porquê de ele ser tão relevante para a tragédia *Agamêmnon*.

Nessa primeira parte, vimos que a utilização da técnica de distanciar Euríates de sua narrativa, tal qual um narrador heterodiegético, afiança o valor de verdade do que está sendo narrado pelo mensageiro, e isso também constitui um indício que liga esse discurso ao

gênero épico. Em seguida, unindo esse relato ainda mais ao épico, o nome do mensageiro também evoca a *Iliada* (1.320), obra na qual Euríates se apresenta.

O tamanho da narrativa dentro da peça é bastante condizente com o período de produção, que já não deveria valorizar sobremaneira a dinamicidade da peça por muito provavelmente ter como objetivo final a leitura, pública ou particular. Aqui, os expedientes retóricos são os que possuem mais importância. Por isso, Sêneca não quebra nenhuma observação horaciana (*Ars Poetica*, v. 180-182) ao colocar um momento narrativo tão longo, pois apenas está, de acordo com Quintiliano (*Inst. Or.* 10.2.8-9), usufruindo do direito de todas as artes se modificarem de acordo com suas demandas.

A importância do discurso para o todo da peça é notável, pois nos auxilia a compreender o que se passa nos quarto e quinto atos ao prefigurar, através de tópicos à primeira vista desligados da trama central, a raiva de Clitemnestra e a morte de Agamêmnon.

Na segunda seção do capítulo, foi possível perceber como a tragédia e a épica realmente andam lado a lado nessa tragédia. Comparando o episódio de Euríates com a *Eneida* de Virgílio e os *Nostoi*, constatamos como essas duas obras foram importantes para a escrita da narrativa de Sêneca. O épico se mostra em todos os momentos do discurso, alertando que, longe de ser acidental, a sua presença é proposital e basilar para a compreensão da peça.

Esse interlúdio épico presente em *Agamêmnon* nos mostra uma aliança ainda mais forte entre a tragédia e a épica, gêneros que, segundo Aristóteles, já foram mais próximos e que na tragédia de Sêneca voltam a se reunir de forma primorosa.

Considerações finais

Ao longo desse estudo, foi possível perceber o diálogo existente entre a tragédia e a épica no *Agamêmnon* de Sêneca. Um diálogo que foi analisado desde seus primórdios, quando a noção de gênero ainda não havia sido estabelecida.

Desde Platão até Quintiliano, tivemos uma perspectiva do quanto a tragédia e a epopeia andaram de mãos dadas, dividindo características e significações. Vimos que tanto a tragédia quanto a epopeia possuem momentos narrativos e vimos as práticas sugeridas pelos autores em torno da narração dentro da tragédia. Ao catalogarmos os mensageiros das tragédias gregas e latinas, tivemos a certeza de que Sêneca, como um poeta brilhante, soube explorar plenamente a união entre tragédia e epopeia na escrita de seu *Agamêmnon*, mostrando que os limites para o jogo literário são bastante variáveis.

Utilizando-se de uma tragédia, o autor latino construiu em seu interior uma pequena obra “épica” que deu continuidade à tradição de escrever sobre o retorno dos heróis da guerra de Troia, tendo, assim, dado prosseguimento a duas tradições ao mesmo tempo: a trágica e a épica. Ao adotar poemas como a *Eneida* e os *Nostoi* como modelo, Sêneca assegura a nós, leitores, a importância que a tradição épica teve em sua escrita e nos direciona à forma de ler e interpretar seu poema.

Constatamos que, ao trazer para uma tragédia uma narrativa épica de tão longas proporções, o autor latino, longe de ferir as convenções previstas para o gênero trágico, utilizou um direito que era seu de ousar e aplicar novas técnicas criativas, elevando, com isso, a relação entre os dois e abrindo um leque de possibilidades de leitura para sua peça.

Sêneca revisita tema e técnicas já bastante conhecidos na Antiguidade e dá a eles uma nova roupagem, mostrando que a literatura é um jogo eterno de reconstrução.

Bibliografia

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005

ARISTOTLE. *Poetics*. Editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries by Leonard Tarán (Greek and Latin, and edition of the Greek text) and Dimitri Gutas (Arabic and Syriac). London: Brill, 2012.

BARRETT, James. *Staged narrative: poetics and the messenger in Greek tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.

BEACHAM, Richard C. *The Roman Theatre and Its Audience*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BELFIORE, Elizabeth. A Theory of Imitation in Plato's *Republic*. In: LAIRD, Andrew. *Ancient Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 2006.

BOURSCHEID, Marcelo. *Ifigênia entre os Tauros, de Eurípidés*. Introdução, tradução e notas. 2012. 268 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

BOYLE, A. J. *Tragic SENECA: An essay in the theatrical tradition*. New York: Routledge, 2003.

BREMER, J. M. Why Messenger-speeches? In: RADT, S. L.; BREMER, J. M.; RUIJGH, C. J. *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam: Hakkert, 1976.

BUSHNELL, R. *A companion to tragedy*. Malden: Blackwell, 2005.

CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípidés: estudo e tradução*. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

- DAIN, A.; MAZON, P. *Sofocle*. Paris: Les Belles Letres, 1955. v. 1.
- DAIN, A.; MAZON, P. *Sofocle*. Paris: Les Belles Letres, 1958. p. 138-194. v. 2.
- DAIN, A.; MAZON, P. *Sofocle*. Paris: Les Belles Letres, 1960. p. 78-152. v. 3.
- DANGEL, Jacqueline. *Le poète architecte: ars métrique et art poétique latin*. Textes rassemblés et édités par Jacqueline Dangel. Louvain: Éditions Peeters, 2001.
- DAVIS, G. (Ed.). *A Companion to Horace*. Blackwell: Willey-Blackwell, 2010.
- DORSCH, T. S. *Classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus*. New York: Penguin, 1981.
- DUPONT, Florence. *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Letres, 2003.
- DUPONT, Florence. *Les montres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M.W. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. I: Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE. *Les tragiques grecques: théâtre complet avec une choix de fragments*. Traduction nouvelle, notices et notes de Victor-Henri Debidour. Éditée avec une introduction générale et un dossier sur la tragédie par Paul Demont e Anne Lebeau. Paris: La Pochotèque, 1999.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- ÉSQUILO. *Tragédias: Os persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeeiro*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FITCH, J. G. *Sense-Pauses and Relative Dating in SENECA*. Sophocles and Shakespeare. *The American Journal of Philology*, v. 102, n. 3, p. 289-307, 1981.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Bella gerunt uenti: o sítio de Troia em Metamorfoses*, v. 11, p. 410-748. *Phaos*. Campinas: n. 10, p. 5-43, 2010.

GAFFIOT, Félix. *Le Gaffiot de poche Dictionnaire Latin-Français*. 5. ed. Paris: Hachette Livre, 2001.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. 2006. 132 f Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GOLDBERG, S. M. The fall and rise of roman tragedy. *Transactions of the America Philological Association* (Talpha), v. 126, p. 265-286, 1996.

GOWARD, Barbara. *Telling tragedy*: narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides. London: Duckworth, 2004.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Essai sur L'Art Poétique d'Horace*. Paris: Sedes, 1968.

GRIMAL, Pierre. *Sênèque ou la conscience de l'Empire*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991.

HORÁCIO. *A arte poética de Horácio*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução, Introdução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Clássicos Inquérito, 1984.

JARESKI, Krishnamurti. Os paradoxos de Dioniso n'As Bacantes de Eurípides. *Contexto*, Vitória, v. 15, n. 14, p. 215-236, 2007.

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

LOHNER, José Eduardo dos Santos. O Agamêmnon de Sêneca: tratamento temático e estrutura. In: SANTOS, Marcos Martinho dos (Org.). SIMPÓSIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA USP, 1., São Paulo. *Anais...* São Paulo: Fapesp, 2006.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Variedade de gêneros e teatralidade em Sêneca. *Clássica*, n. 24, p. 86-102, 2011.

MANUWALD, Gesine. *Roman Republican Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2011.

MONRO, D. B. The poems of the Epic Cycle. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 5, p. 1-41, 1884.

MOURA, A. R. *A Poesia em Platão: a República e as Leis*. Letras Clássicas, n. 2, p. 201-217, 1998.

MURRAY, G. (Ed.). *Aeschyli tragoediae*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

MURRAY, G. (Ed.). *Euripidis fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1902. v. 2.

MURRAY, G. (Ed.). *Euripidis fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1902. v. 3

ORAZIO. *Arte Poetica*. Introdução e comentário di Augusto Rostagni. Torino: Loescher Editore, 1986.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria A.I., 1998.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PLATÃO. *Górgias ou A Oratória*. Tradução, apresentação e notas do Prof. Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PLATO. *On Poetry: Ion, Republic 376e-379b, Republic 595-608b*. (Cambridge Greek and Latin Classics). Edited by Penelope MURRAY. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

RESENDE, Maria Luísa de Oliveira. *Sófocles. Ajax*. Tradução, introdução e notas. 2013. 19 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

REZENDE, A. M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Inclui a tradução e o texto latino do livro X da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. 2012. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SAIS, Lilian Amadei. *Reso, de Eurípides: tradução e estudo comparativo do tema da astúcia*. 2010. 285 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SALVADOR, Evandro Luis. *Tradução da tragédia As Fenícias, de Eurípidés, e ensaio sobre o prólogo (vv. 1-201) e primeiro episódio (vv. 261-637)*. 2010. 115 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SENECA, Lucius Annaeus. *Agamemnon*. Edited with a commentary by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SÊNECA. *Agamêmnon*. Tradução, introdução, posfácio e notas de José Eduardo Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

SÊNECA. *Medeia*. Tradução, introdução e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Sá Costa Editora, 2010.

SÈNÈQUE. *Tragédies*. Texte établi par François-Régis Chaumartin et émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Letres, 2013.

SILVA, Fernando Crespim Zorner da. *Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípidés*. 2007. 301 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

SÓFOCLES. Rei Édipo. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TARRANT, R. J. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 82, p. 213-263, 1978.

VASCONCELOS, Helena. Procedimentos estilísticos no discurso do Mensageiro na Fedra de Séneca. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, n. 10, p. 45-61, 2008.

VÁZQUEZ, Carmen Gonzalez. La figura del mensajero en la tragedia del SÊNECA. In: RODRÍGUEZ-PANTOJA, Miguel (Org.). *Sêneca, dos mil años después*: actas del Congresso Internacional Comemorativo del

Bimilenario de su nacimiento. Córdoba: Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, p. 231-235, 1997.

VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

VERGILIUS. *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.

WEST, Martin L. *Greek epic fragments*. London: Harvard University Press, 2003.

WEST, Martin L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

ZANIRATTO, Cristiane Patrícia. *Édipo em Colono de Sófocles*. Tradução, comentário e notas. 2003. 128 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

A autora

Letícia Freitas Alves

Nascida em Fortaleza, no estado do Ceará, formou-se em Letras pela Universidade Estadual do Ceará. Em 2015, obteve o título de mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará, com a pesquisa lançada na forma deste livro. Atualmente, trabalha na Rede Pública Estadual como professora de Português.



Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará – UFC
Av. da Universidade, 2932 – fundos – Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181 – Fortaleza – Ceará
imprensa.ufc@pradm.ufc.br



Os livros que compõem esta coleção são oriundos de monografias, dissertações e teses feitas no âmbito do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará e premiadas na Semana de Humanidades. Além de incentivar as produções discentes, espera-se com isso divulgar trabalhos de pesquisa primorosos que atentem para questões da sociedade contemporânea.

Com isso, a universidade cumpre seu papel de ser propulsora do conhecimento e de contribuir para a divulgação científica que tem um papel fundamental na construção de uma sociedade mais democrática e transparente.

