

AUTOR IMPLÍCITO E NARRATIVIDADE NO DRAMA DE ÉSQUILO

Elri Bandeira de SOUSA¹

Resumo: O conceito de autor implícito é empregado por Wayne Booth em seu estudo da ficção literária, seja ela epopéia, romance ou conto, a partir de uma reflexão sobre a natureza da narrativa como uma retórica. No nosso entendimento, o autor implícito, entidade intermediária e ficcional posta entre o autor real e o narrador, cabe, igualmente, à análise do drama tradicional. Neste, o autor implícito delega o relatar a narradores dramatizados como o mensageiro e, em certas ocasiões, o coro, e veicula, através destes e da organização estrutural da intriga, uma apreciação sobre o mundo criado ficcionalmente. Conforme Booth, o narrar comporta, como qualquer discurso literário, ausência de objetividade e de imparcialidade. Empregando tais concepções ao estudo da tragédia *Os persas*, de Ésquilo, identificamos, na retórica e nos recursos épicos que dominam esse drama, uma estratégia do autor implícito para traçar uma visão que, sem nacionalismo panfletário, canta a grandeza e a vitória dos gregos na Batalha Naval de Salamina, e o erro trágico do imperador Xerxes, comandante dos exércitos persas derrotados.

Palavras-chave: Autor implícito; Narratividade; Narrador Dramatizado; Ésquilo.

Abstract: The concept of implied author is used by Wayne Booth in his study of literary fiction, being it an epepee, a novel or a short-story, starting from a discussion on the nature of narrative as part of rhetoric. In our understanding, the figure of the implied author, an intermediary and fictional entity placed on the boundaries between the real writer and the narrator, could be analyzed considering its role in traditional drama. In traditional drama, the implied author confers the power to narrate to narrators who are part of the dramatization process, such as the messenger, and in some cases, the chorus, and through them, articulates the structural organization of the plot. According to Booth, the process of narration involves, as in any literary discourse, the absence of objectivity and of impartiality. Considering these aspects in relation to the study of the tragedy *The Persians*, by Aeschylus, we identified, in the rhetoric and also in the epic resources that dominate this drama, a strategy of the implied author to formulate a view that, regardless a pamphletarian nationalism, praises the greatness and the victory of the Greeks in the Salamina Battle and the tragic error of the emperor Xerxes, commander-in-chief of the defeated Persian army.

Keywords: Implied author; Narration; Narrator; Aeschylus.

01. Questões teóricas: o narrar, o mostrar e o autor implícito.

Propor a análise de uma obra antiga com base em conceitos contemporâneos e relativos a repertórios de outro gênero literário pode ser algo temerário ou, na opinião de muitos, constituir um procedimento anacrônico, ainda quando, em maior ou menor grau, as categorias analíticas objeto de estudo são comuns aos dois gêneros. Em contrapartida, pode-se perguntar: há como estudar obras de uma época recorrendo-se apenas à teoria daquela mesma época, quando tal teoria existe? A época atual, por exemplo, só pode estudar o que lhe pertence? E um conceito não pode adquirir abrangência tal que extrapole o campo de investigação a partir do

¹ Professor da Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Cajazeiras. Doutor em Letras (UFPB, 2006).

qual foi criado? Por que então ainda recorremos a Aristóteles, cujas formulações teóricas se limitavam ao repertório de parte da produção literária de seu tempo? O fato é que empregamos algumas de suas categorias na análise de contos, dramas contemporâneos e, mesmo, romances. Hegel formula a dialética no século XIX e, com ela, analisa tragédias gregas. Freud vê, no drama de Édipo, o complexo de relacionamento entre pais e filhos característico da família moderna. Entendemos que o problema é de adequação, não de limitação necessária ou de generalização forçada.

Com essa reflexão inicial adiantamos a natureza do nosso problema. Passemos a nomeá-lo. Trata-se de examinar a presença do autor implícito e da narratividade no drama *Os persas*, de Ésquilo, obra representada pela primeira vez em 472 a. C. A tragédia clássica é tomada como um gênero puro ou o que mais se aproxima de um modelo ideal de unidade dramática, na medida em que abdica de um narrador para levar a efeito sua ação. Passados longos séculos, o épico só estaria instalado como elemento preponderante no drama contemporâneo, particularmente na atitude de Brecht. Mas, será que o “mostrar” predomina inegavelmente sobre o “narrar”, ou em outras palavras, recorrendo a Platão e a Aristóteles, será que a *mimese* predomina sobre a *diegese* no citado drama de Ésquilo? Não seria esta obra mais um desafio às concepções de Emil Staiger (1975), para quem o problema da mistura de gêneros se resolve pelo viés da predominância?

A “impertinência” a que nos propomos aqui é adaptar o conceito de autor implícito formulado por Wayne C. Booth (1980) para a narrativa à análise do citado drama de Ésquilo. O autor implícito envolve narração e total ausência de imparcialidade. Daí o nosso suposto risco: “julgar” obra de uma época com visões e conceitos de outra. Mas há como estudar o passado sem esse risco? O autor implícito, que não se mostra implicado diretamente no enunciado, responde pelas apreciações que dão unidade ideológica² ao conjunto da obra e pela organização da intriga. Ele ainda delega a agentes internos – dada a necessidade inarredável de relatar – a função narrativa. Detenhamo-nos primeiro em considerações de ordem conceitual.

O autor implícito é uma categoria intermediária, uma imagem do autor real criada pela escrita. Em outras palavras, o autor real não desaparece propriamente: cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que o representa. No caso do drama, preferimos afirmar que o autor real cria o autor implícito e narradores dramatizados (BOOTH, 1980, p. 167), que podem ser o coro, um mensageiro ou outro personagem que assuma essa função.

Embora uma tragédia grega mantenha fortes laços com a tradição religiosa, participe de festas organizadas pela cidade-estado e tenha uma função educativa, não deixa de ser uma ficção. O poeta já é um “fabulador”, um criador de histórias verossímeis e, para isso, altera os mitos tradicionais (ARISTÓTELES, 1993, p. 53-59). É como ficção que a tomamos aqui. Sua instância produtora deve, assim como

² O termo ideologia é aqui empregado não com a conotação marxista de instrumento de dominação política de uma classe sobre o conjunto da sociedade, mas meramente como visão de mundo.

a teoria moderna o faz com relação à do romance, ser tratada como ficcional. Por que distinguirmos conceitualmente autor de narrador e não formularmos uma distinção semelhante para a tragédia grega, definindo Ésquilo como autor real e a instância que organiza suas tragédias, que as faz ficcionais, plausíveis, como autor implícito? Vamos a uma das definições apresentadas por Booth (p. 88).

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens [...] Quer adotemos para este autor implícito a referência “escriva oficial”, ou o termo recentemente redescoberto dor Kathleen Tillotson – o “*alter ego*” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reação a seus vários compromissos, secretos ou a descobertos, ajudará a determinar a nossa resposta à obra.

Booth não só estabelece o autor implícito como uma ficção, como uma versão do autor real, mas enfatiza a natureza comprometida desse autor implícito. Como ser intermediário, embora ficcional, ele não deixa de refletir as concepções ideológicas e os compromissos do autor real, mesmo que essas concepções e esses compromissos se limitem à obra em questão.

Na definição abaixo, Booth (p. 91) reitera a afirmação de que o autor implícito é aquele que veicula um valor principal na obra, que pode ser colhido de cada fragmento, de cada personagem, até constituir-se num todo harmônico. Vejamos:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime.

Em se tratando, porém, do drama clássico, a percepção do todo, do principal valor na obra, não pode ficar a cargo de uma voz narrativa, aquela responsável pelo discurso uniformizador e condutor de toda a intriga. Aqui, na ausência de um narrador, embora seja evidente a necessidade de narrar, temos que recorrer a esses fragmentos épicos, de que lança mão o autor implícito. Cabem, portanto, considerações sobre o narrar, mesmo no drama clássico, onde ele parece exercer função secundária.

Já dissemos que o autor implícito é um ser ficcional e seu conceito resulta do estudo da narrativa moderna, embora Booth também se refira ao conto e à epopéia. Está ele, portanto, vinculado ao ato de narrar, mas dele não se detectam marcas textuais de um narrador.

Neste ponto, chegamos à questão que mais nos interessa para compreender a relação que fazemos entre autor implícito e construção da intriga: a funcionalidade secundária dessa instância anômala – o narrador dramatizado – no drama clássico. Dele e de outras estratégias, como o narrador não-dramatizado, o observador, o narrador consciente de si próprio, etc., se serve o autor implícito, segundo Booth. Mas, por questão de adequação ao estudo do drama, trataremos do narrador dramatizado, apenas. O que seria de peças como *Os persas* e *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, sem os mensageiros como mediadores da apresentação? E o que seria de uma peça como *Édipo rei*, de Sófocles, sem as analepses e, mesmo, sem as prolepses contidas nos discursos dos personagens? Como ignorar a função narrativa do coro em inúmeras peças, independentemente de outras funções por ele acumuladas?

É correto estudarmos os textos ficcionais por suas marcas gramaticais (dêiticos indicativos de tempo e lugar) e voz narrativa (indicativa da 1ª. e da 3ª. pessoa). Mas os estudos não podem se esgotar na presença dessas marcas. Há sempre um ponto de vista ou uma visão – seja ele identificado por marcas do texto narrativo ou pelo apagamento dessas marcas no texto dramático. Caso contrário, não haveria a possibilidade de empatia – estratégia presente não só no drama, mas também na narrativa. Há uma instância inaudível que constrói protagonistas, personagens empáticos, que põe em primeiro plano este ou aquele agente, esta ou aquela cena, este ou aquele fato longínquo, recuperado em tempo de clarear melhor a ação presente. É esse ponto de vista que constitui o autor implícito no drama e na narrativa. Por não haver sinais sintáticos de um narrador estruturador do texto dramático não haverá, em sua estrutura profunda, um organizador da trama? Não nos referimos ao autor textual, empírico, a um Ésquilo, a um Sófocles, mas a uma instância que, próxima da do narrador convencional, organize a história e estabeleça as estratégias adequadas para que ela vá ao palco. Embora referidas ao narrador do romance, tomamos como adequadas a nosso raciocínio as palavras de Aguiar e Silva (1982, p. 664):

A asserção de que existem enunciados caracentes de locutor – asserção mais geral de que deriva a asserção de que existem textos narrativos sem narrador – é refutável sob o ponto de vista lingüístico e semiótico, só sendo possível a sua formulação como hipótese teórica a partir de uma análise estrita e unilateralmente sintática do enunciado. [...] Só metaforicamente se pode dizer que “a narrativa se conta a si própria” ou que o enunciado *x* narra ou descreve isto ou aquilo, pois que é sempre e necessariamente um emissor (que pode ser individual, dual ou múltiplo) quem conta, narra ou descreve.

Não seriam tais palavras adequadas também à situação do texto dramático? Excluído o autor empírico, real, não seria viável garimpar, no próprio texto dramático, uma voz, um emissor ou vários emissores que, manipulados pelo autor implícito, o organizam? Em outras palavras, uma instância, ou algumas instâncias que assumem a tão indispensável função narrativa? Se a teoria da narrativa estabeleceu distinção entre autor empírico e narrador, por que não pensar nesses

termos perante o texto dramático? Se não há, no texto escrito para o palco, marcas lingüísticas de um narrador como um protagonista estruturador, um sujeito ficcional que emoldura toda a intriga, há um ponto de vista, o que, certamente, põe em dúvidas sua condição de objetividade. Todo texto literário se organiza como discurso, a partir de escolhas, e descortina perspectivas, independentemente de exibir ou não marcas do sujeito da enunciação. O ponto de vista, a perspectiva geral que domina não se exprime no detalhe lingüístico, mas deriva da consideração do conjunto da obra. Parece evidente o absurdo de se tomar o discurso dramático como um enunciado sem locutor. É igualmente evidente que esse locutor se manifesta de modo diverso do locutor da epopéia e do romance. Mais do que este, o enunciador do discurso dramático estiliza a centralidade do seu ponto de vista por todos as personagens, dando-nos a impressão de não querer ou não poder reunir numa unidade todos esses estilizações. É aqui que pensamos em adaptar o conceito de autor implícito. Com ele, evitamos falar do autor real do drama, como se fosse um ser ficcional.

Antes de entrarmos na análise de *Os persas*, façamos algumas considerações genéricas sobre a presença dessa instância invisível ou inaudível no drama.

A ação é a alma da tragédia, como diria Aristóteles; porém, algum grau de interferência narrativa faz com que o drama não seja só ação, mas, principalmente ação. Entendemos que toda vez que não se observa unidade de tempo e espaço (o que ocorre na maioria das obras), já há interferência narrativa, uma vez que um autor inaudível escolhe os saltos temporais e os deslocamentos físicos que acha convenientes. Dito de outra maneira, o tragediógrafo só constrói aquelas ações que seriam significativas no trecho da peça – e que passam a funcionar como causas ou conseqüências – de modo a se adequarem às exigências do palco (especialmente a brevidade da representação). Nesse sentido, parece não haver drama puro, constituído exclusivamente de ação, mesmo aqueles em que o predomínio desta é inegável. Assim, muitos dramas podem ser vistos, no conjunto, como uma construção que envolve cenas intercaladas entre elipses implícitas, se pudermos adaptar outro conceito da narratologia para os nossos fins (REIS; LOPES, 1988, p. 242-244). Se tomarmos a *Oréstia*, por exemplo, como uma só obra, podem se observar elipses entre o final e o início de cada uma das peças que a compõem. A essas elipses correspondem mudanças no espaço onde se realiza a ação. Podemos ainda indicar uma elipse na intriga das *Eumênides*, última peça da trilogia: a ação se desloca do templo de Apolo para a Acrópole de Atenas. Evidentemente que nada do que “ocorre” nesse intervalo de tempo é mostrado. Há de haver uma instância responsável por esse apagamento. E seria trivial, do ponto de vista teórico, afirmar que se trata de Ésquilo.

Gerard Genette (1995, p. 230-233) estabelece o conceito de narrativa metadieética para situações em que um personagem toma a palavra e passa a narrar para um auditório intradieético. Um dos exemplos dados por Genette é retirado da *Odisséia*. Ulisses toma a palavra e relata, perante a assembléia dos feáceos, os acontecimentos que o conduziram até ali. Mas é o próprio Genette que

vê semelhanças entre esses relatos secundários, vinculados à narrativa primeira, e o que ocorre no drama clássico:

Todas essas narrativas respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo “Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?”. O mais freqüente é que a curiosidade do auditório intradieético mais não seja que um pretexto para responder à do leitor, como nas cenas de exposição do teatro clássico, e a narrativa metadieética uma simples variante da analepse explicativa.

Os personagens do drama clássico, assim como os da epopéia e do romance, passam a narrar fatos que explicam o presente da ação. No caso do teatro, acrescentem-se razões de verossimilhança e conveniência. É problemático trazer ao palco a cena em que Édipo fura os próprios olhos, ou a cena em que Agave e as Mênades matam Penteu, em *As Bacantes*, de Eurípides, ou ainda, as de guerra de *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo. Trata-se muitas vezes de cenas violentas de que é poupado o palco. Aqui, o narrar se faz necessário não apenas como analepse explicativa ou como forma de garantir a verossimilhança, mas por que o distanciamento épico mitiga o horror dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que estimula a fantasia do público ou leitor da tragédia.

Apenas mais uma consideração: o ponto de vista como categoria formal. Este parece ser um procedimento exclusivo da narrativa, na medida em que o narrador pode variá-lo conforme o personagem que está no centro da focalização ou que serve de focalizador. Embora, como afirma Pavis (1999, p. 298), o que caracteriza a obra teatral seja o entrelaçamento de contradições actanciais e discursivas e a ausência de um sujeito central, para além da perspectiva de cada personagem é possível, em muitos dramas, apreender-se uma visão que ressalta o “principal valor” e o compromisso do que passamos a denominar, aqui, autor implícito. É essa visão que confere unidade ideológica ao conjunto da obra e que abala a defesa da neutralidade da obra dramática em relação aos valores por ela veiculados.

02. Autor implícito e narratividade em *Os persas*, de Ésquilo.

Nos tempos atuais consideramos *Os persas* um drama histórico. Seria a submissão de um fato verdadeiro a códigos artísticos e ideológicos manipulados por seu autor. Mas, na época em que foi escrito e encenado, as distinções conceituais que hoje fazemos entre mito e história ainda estavam em andamento. Para o grego daquele tempo, mito era história não só etimologicamente, mas no sentido de que os mitos eram tomados como fatos verdadeiros. Um questionamento mais claro da verdade mítica só começa a ganhar corpo com o amadurecimento da tragédia e o advento da filosofia.

Como é do nosso conhecimento, a maior parte das tragédias escritas entre os séculos VI e o IV a. C. desapareceu ou delas restaram-nos apenas fragmentos. Mas não parece haver dúvidas quanto ao fato de que a grande maioria dessas

tragédias eram representações artísticas de mitos e não de fatos históricos. Como fabuladores que eram e tendo em vista os interesses políticos da cidade-estado que promovia os festivais, os tragediógrafos, dispondo de diversas versões de um mesmo mito, escolhiam uma entre elas e ainda davam-lhe o tratamento artístico que convinha ao efeito esperado e à função educativa a que a tragédia estava de certo modo associada naquele contexto. Nunca é demais lembrar que o tragediógrafo escrevia uma tetralogia – três tragédias e um drama satírico – para participar das Dionisíacas e concorrer a prêmios.

A leitura das tragédias que foram poupadas pelo tempo nos permite afirmar que, mais que encenar a trajetória dos heróis, essas obras são construídas de modo a por em questão não só temas metafísicos como o destino, mas os erros humanos, os conflitos políticos, éticos e ideológicos do presente da escrita e da encenação. Em outras palavras, a tragédia, um gênero essencialmente político, traz para o palco as preocupações da *pólis*: discute a relação entre os novos saberes e a tradição, os limites do poder temporal e da ação humana, a responsabilidade do cidadão em seus atos, além de outras questões importantes para a coletividade. Portanto, mais que se voltar para o passado lendário, a tragédia, servindo-se dos mitos, reflete sobre o presente e, embora conserve vínculos (que se acham cada vez mais esgarçados) com os rituais que lhe deram origem, combina arte e pensamento do tempo de sua escrita sem, evidentemente perder seus liames com a tradição que lhe serve de fonte.

Tudo isso nos explica, pelo menos em parte, as diferentes facetas que, a despeito das permanências, são assumidas pelos poetas em suas obras. Eles esboçam, em cada uma delas, uma perspectiva nova, questionadora, conflitante, reveladora de um autor que é, a um só tempo, o mesmo e outro autor. O drama é o gênero que lhes permite, antes mesmo da filosofia, o questionamento da religião, onde ela parece estar sendo apenas reafirmada. Numa tragédia como *Édipo Rei*, de Sófocles, acolhedora da concepção do destino inexorável, esse mesmo destino é abertamente interrogado, embora o seja no discurso de um ou outro personagem, nunca como uma posição-síntese do autor. Este desaparece por trás dos agentes, mas é ele quem leva a cabo o questionamento que orienta o conjunto da obra. Não seria essa a função do autor implícito, que recebe delegação do autor real?

Falando especificamente de Ésquilo, vale a pena a seguinte reflexão. Embora não tenhamos acesso à trilogia de que faz parte o *Prometeu acorrentado*, parece claro que a visão acerca de Zeus oferecida por essa obra difere radicalmente daquela que a *Oréstia* nos oferece. No entanto, o autor real é o mesmo, considerado, aliás, o mais “religioso” dos tragediógrafos cujas obras chegaram até nós. Seria bastante profícua uma comparação entre essas duas visões acerca do pai dos deuses. O poeta teria evoluído em suas concepções religiosas ou apenas, como fabulador, simula a imagem de um novo autor implicado, tendo em vista as finalidades de cada uma das obras? E mesmo que a imagem de Zeus nas duas partes extraviadas da trilogia do *Prometeu* coincida com a de outras tragédias, essa alteração certamente obedece a um plano para cada caso e que inclui considerável

liberdade de fabulação e de atribuição de novos significados aos conteúdos manipulados pelo poeta.

Booth sugere que uma obra corresponde a um autor implícito. Não é nosso objetivo verificar tal assertiva na obra de Ésquilo, pois aqui nos deteremos na análise de apenas uma de suas peças. Embora entre elas percebam-se algumas diferenças de posicionamento – como a que acima assinalamos – apesar do tão decantado apego do tragediógrafo à tradição religiosa, tais diferenças não nos autorizam, no momento, a relacioná-las à instância de um autor implícito para cada obra.

A tragédia *Os persas* não trata de fatos longínquos ou lendários, mas de acontecimento histórico recente, a batalha naval de Salamina, travada entre gregos e persas no ano de 480 a. C. É, certamente, um dos primeiros dramas históricos de que se tem notícia, não se podendo afirmar com segurança sua precedência sobre os demais, haja vista o desaparecimento da maior parte das tragédias escritas no período. Ésquilo a teria testemunhado ou dela teria participado como soldado grego. Sabe-se que, antes de Ésquilo, Frínico havia apresentado em Atenas dois dramas históricos – *Captura de Mileto* e *Fenícias*, ambos envolvendo as guerras persas – dos quais só nos restaram fragmentos. Assim, o texto de *Os persas* é o único, baseado em acontecimento histórico, que chegou na íntegra aos dias atuais.

A ação se dá em Susa, capital do império persa. Como os eventos a que se prendem todos os personagens dizem respeito a um confronto bélico, a ação propriamente dita vem ao palco na forma de relato. É dessa forma que o Coro dos Fiéis (composto de anciãos), a rainha Atossa e o Fantasma de Dario tomam conhecimento da derrota de seus compatriotas para as forças gregas em alto mar. A ação é, portanto, narrada no palco, o fundo do cenário é o palácio real de Susa e o túmulo de Dario, e todos os personagens são persas.

Assumindo clara função épica, o Coro dos Fiéis abre o Prólogo do drama, narrando e descrevendo o quadro dos acontecimentos concernentes à guerra. O exército persa partira em direção ao continente europeu para enfrentar os gregos. E embora se mostre apreensivo com a ausência de notícias, o Coro enaltece os soldados comandados por Xerxes.

Deixando Ecbátana, deixando Susa
E as antiqüíssimas muralhas císsias,
Partiram incontáveis combatentes,
Uns a cavalo, outros em muitas naus
E a pé o grosso de nossos soldados,
A multidão de bravos lutadores.
Foram assim para as duras batalhas
Amistres, Artafernes, Megabates
E Astaspes, os comandantes dos persas,
Submissos apenas ao grande rei,
À frente de forças incalculáveis (ÉSQUILO, 2000, versos 22-32).

A descrição e adjetivação do exército como composto de “forças incalculáveis” parece sugerir a afirmação de uma futura vitória. No entanto, o Coro,

apreensivo, prepara a atmosfera trágica de queda dos que aparecem como ditosos. Mas esse discurso que cita nomes de combatentes persas prepara também, aos poucos, uma visão favorável aos gregos, cujos heróis não são citados, mas saem vitoriosos sobre as “forças incalculáveis” do exército de Xerxes. Aqui, o autor implícito começa a fazer do Coro de Fiéis o veículo de sua visão dos fatos.

A respeito das intervenções do Coro das tragédias, interessa anotar o que nos diz Rosenfeld (2002, p. 40):

No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão.

Mantido o cunho expressivo e épico, cabe ressaltar que, no Prólogo de *Os persas*, a função narrativa está a serviço de uma função ideológica. Narrar não é apenas contar fatos, mas se posicionar diante deles. E outra idéia, a de que os deuses protegerão os gregos, consumando a derrota dos adversários, também já se infiltra conjugada à da grandeza dos persas.

Quem poderia enfrentar essa vaga enorme de soldados? Nenhum dique deteria a indomável torrente. Nada resistiria à bravura do persa. Mas quem, dentre os homens, evitará a insidiosa armadilha da sorte? Quem dela escapará com pé ligeiro, fácil impulso? Acariciante e lisonjeira, a princípio, ela atrai os homens a uma rede da qual nenhum mortal pode se desvencilhar. Há muito se manifestou a vontade do céu, que anima os persas ao assalto das torres, à tumultuosa confusão dos corcéis, à destruição das cidades [...] O temor dilacera, ao imaginá-lo, minha alma angustiada (ÉSQUILO, 2010, p. 4).

Atossa, a rainha-mãe, viúva de Dario, entra em cena, apavorada com seus sonhos, que reforçam a atmosfera de maus presságios contra seus súditos. É ainda o narrar que domina seu diálogo com o Corifeu. Ao querer deste informações sobre os gregos e ao ouvi-las, a mãe de Xerxes torna-se ainda mais apreensiva. Aqui, uma referência positiva aos gregos é posta na boca do Corifeu. A alusão ao sistema político dos inimigos serve de comparação implícita entre o regime dos persas, cujos súditos se prostram diante de seu rei, e o dos gregos que, ao ser de homens livres, cria as condições para que eles sejam os vencedores.

ATOSSA

E que rei e senhor lhes serve de cabeça
E comandante de todos os combatentes?

CORIFEU

Eles não são escravos de ninguém, nem súditos

ATOSSA

E como enfrentariam eles o inimigo?

CORIFEU

Com bravura bastante para destruir
O imenso e imponente exército de Xerxes.

ATOSSA

Ah! Que palavras dizes? Angústia terrível
Para as aflitas mães dos expedicionários!... (op. cit. versos 302-309).

Como é uma convenção na tragédia o narrar fatos bélicos, chega de Salamina um mensageiro para relatar a derrota dos persas. O narrar, aqui, tem importância fundamental, pois é o único meio capaz de levar ao palco acontecimentos que envolvem milhares de homens em luta em pleno mar. Entre lamentos do coro e da rainha inicia-se o relato. Mais uma vez são mencionados os nomes dos comandantes persas, agora mortos em combate. O discurso que descreve a superioridade bélica dos persas é uma estratégia que, na verdade, revela a bravura dos gregos e a posição dos deuses em seu benefício. Vejamos.

Quanto ao número podes ter certeza de que o nosso era muito superior. Os gregos tinham apenas trezentos navios, dos quais dez constituíam um corpo de reserva. Xerxes tinha mil, sem contar duzentos e sete dos mais velozes veleiros. Essa é a verdade. Não foi pois a quantidade que nos faltou. Mas um deus cruel nosso destino pesou em balança desigual e destruiu o exército. Os deuses protegem a cidade de Palas (ÉSQUILO, 2010, p. 8-9).

Nada mais honroso para um povo que dispor da proteção dos deuses. Basta um exame da tradução de Mário da Gama Kury³, que mantém o verso, para se verificar a ênfase e a recorrência com que esta afirmação aparece na fala de diversos personagens. É o que se confere nos versos 357 a 360, 375-376, 449, 458-459, 482-484, 596-597, 683 a 686, 935-936, 962 a 970. Não temos como mensurar o efeito de tais versos, pronunciados por personagens persas em uma tragédia apresentada a um público grego, poucos anos após a vitória grega sobre seus adversários em Salamina.

A concepção religiosa de Ésquilo estrutura o tema de *Os persas* e, pelo menos nessa tragédia, assume uma função à parte. Ao tempo em que evidencia a *hybris* de Xerxes, desenha um retrato honroso e sábio de Dario e dos gregos como protegidos dos deuses. Faz parte dessa estratégia, o que condiz com o decoro da tragédia, tratar o inimigo com deferência. Daí por que os persas não são achincalhados por um autor implícito claramente colocado do ponto de vista dos helenos. Dario fora honrado, os persas são honrados, os gregos são protegidos

³ Sempre que fizermos citações em versos do texto de *Os persas*, estaremos trabalhando com a tradução de Mário da Gama Kury. Já as citações em prosa pertencem à tradução de Maria José de Carvalho. Eis as traduções: **ÉSQUILO**. “Os Persas.” In.____ *A tragédia grega*. Trad. Mário da Gama Kury. 4 ed. Vol. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Os persas*. Trad. Maria José de Carvalho. Disponível em: <http://www.lendo.org/a-tragedia-grega/>. Acesso em 16 de julho de 2010.

pelos deuses. O erro está apenas em Xerxes. Essa estratégia confere grandeza aos gregos, no texto e na história. Albin Lesky (1996, p. 102) chama a atenção para essa ausência de “chauvinismo triunfante” e, na mesma página, ainda acrescenta o seguinte:

Mas compreendemos também que não se pronuncie nenhuma palavra de desdém contra o adversário vencido, no drama que pinta com grandes traços a culpa trágica e o castigo divino. Dario interpreta a exposição contra a Hélade, durante a qual se encadeou o Helesponto como uma *hybris* odiosa, porém, muito antes, o coro já preparara essa concepção.

De maneira um pouco menos ostensiva, porém de forma mais direta, as referências positivas aos gregos aparecem na fala dos seus adversários. Esses elogios contrastam com a lamentação dos erros cometidos por Xerxes. No verso 738 o Coro cita com espanto as “naus e braços fortes dos iônios!”. Já no verso 991, o Fantasma de Dario lamenta que a riqueza imensa conquistada por seus esforços quando rei dos persas seja agora presa “exposta à ambição de homens mais capazes”. No verso 1318, mais uma vez, o Coro: “não fogem dos combates os iônios...”. e, por fim, é o próprio Xerxes, derrotado, que o diz: “Eles são excessivamente bravos / Vivi para ver um desastre enorme” (versos 1319-1320). Faz parte também do discurso que o autor implícito insinua na trama a condenação da guerra, que aparece significando mais um dos erros cometidos por Xerxes. É o Fantasma de Dario, antípoda ético do filho, quem pronuncia tal discurso, certamente tão agradável aos que freqüentaram o teatro de Atenas:

Não deveríamos pensar em nova guerra
 Contra os helenos, mesmo se nossos exércitos
 Fossem mais poderosos que os dos inimigos;
 O próprio solo deles é seu aliado (ÉSQUILO, 2000, versos 1050-1053).

Ainda sobre o discurso que o autor implícito põe na boca dos persas, uma palavra chama-nos à atenção: bárbaro. Ora, ela é empregada historicamente pelos gregos para se referirem a outros povos, aqueles que falavam língua diferente da sua. Com relação ao persa, mais precisamente, Mossé (2004, p. 55) acrescenta:

O que o distingue do grego é, antes de mais nada, sua submissão a um poder despótico, o do rei, ao passo que o grego é um homem livre. Em seguida vem a sua incoerência, sua *hybris*, oposta ao senso de ordem próprio dos gregos. O relato da batalha de Salamina é nesse ponto edificante: diante dos navios gregos que avançam ordeiramente, os navios persas apresentam-se tumultuosa e desorganizada, sendo suas perdas ainda maiores por recuarem sem conservar a menor coesão.

Segundo Cunha (1982, p. 98), bárbaro significava, “entre os gregos e romanos, o que era estrangeiro, selvagem, grosseiro, inculto”. Mesmo que na época dos versos de Ésquilo o termo ainda não assumia esse tom pejorativo, não seria natural que os persas se chamassem a si mesmos de bárbaros. A palavra é empre-

gada pelo menos sete vezes, como se pode constatar nos versos 221 (Atossa), 323 (Mensageiro), 437 (Mensageiro), 505 (Mensageiro), 567 (Atossa), 628 (Atossa) e 821 (Coro). A tradução de Maria José de Carvalho também mantém o referido qualificativo.

Se são evidentes os discursos favoráveis aos gregos, eles não degeneram para a propaganda gratuita, sendo esse um dos pontos altos da construção estética desse drama. Segundo Donald Schüler (2007, p. 13), *Os persas* servem como advertência contra o perigo do orgulho ateniense mediante o desempenho de seu exército e a possibilidade de hegemonia da cidade na região do Peloponeso após a guerra. Para Schüler, “o que poderia ter sido festa nacionalista provoca reflexão detida sobre a existência e os limites da grandeza. Está aí o triunfo da arte sobre a perecível gratuidade do panfleto”.

Voltando ao texto de Ésquilo, vale a pena aludir à ambigüidade do Coro em seu lamento após o relato do Mensageiro. Observe-se que a crítica ao império persa soa como louvor à democracia ateniense. Essa é, certamente, uma das passagens que mais explicitam a posição do autor implícito, como síntese da visão geral que confere sentido aos eventos. Comparemos as duas traduções. Vamos à de Mário da Gama Kury:

Não haverá mais restrições no império
A qualquer manifestação verbal,
Pois um povo liberto dos grilhões
Passa a falar como melhor lhe apraz
Logo que a força bruta chega ao fim.
Batida pelas ondas, Salamina
Guarda em seu solo ainda ensaguentado
O mausoléu do extinto império persa! (SÓFOCLES, 2000, versos 767-774).

E a de Maria José de Carvalho:

Desvaneceu-se a força de nossos reis. Não há mais freios para conter os murmúrios, pois a língua dos povos se desencadeia assim que se parte o jugo que os dominava. Nosso povo já não existe. Regada por seu sangue, a Ilha de Ajáx é hoje a tumba do poderio persa (SÓFOCLES, 2010, p. 13).

Cabe a Xerxes, por fim, uma apreciação de seu fracasso, quando volta esfarrapado da guerra e vive seu *pathos* no Epílogo da tragédia junto ao Coro:

Ares da Iônia nos aniquilou,
Ares dos nautas iônios decidiu
Nosso destino, ceifando a planície
E as praias saturadas de aflições! (ÉSQUILO, 2000, versos 1240-1243).

Nesses versos, o deus grego da guerra se manifesta como alegoria do inesperado poderio grego. É o inimigo vencido quem o lamenta e diz.

É curioso notar que, se, por um lado nenhum nome de guerreiro grego é citado, por outro os deuses a que se referem os próprios persas são todos gregos.

Parece afirmar-se, ainda aqui, a crença religiosa do enunciador como suporte de sua posição ideológica frente aos fatos. Antes, porém, das palavras de Xerxes acima citadas, o Fantasma de Dario, sem citar divindades persas, revela a verdade dos oráculos, porém na já comentada perspectiva grega. Aqui, parece encerrar-se o “valor principal” que infunde sentido ao drama: a dialética, recorrente nas tragédias de Ésquilo, da *hybris* do herói conjugada ao empenho dos deuses:

Confirmam-se depressa os divinos oráculos,
E Zeus lançou do céu sobre meu pobre filho
A realização de antigas profecias.
Eu me vangloriava de que nossos deuses
Concederiam o transcurso prolongado
De dias incontáveis para consumá-las,
Mas quando um dos mortais empenha-se em perder-se
As divindades prontificam-se a ajudá-lo
Nessa tarefa (ÉSQUILO, 2000, versos 962-970).

Nesse drama genuinamente épico, a verdadeira ação se desenrola fora do palco e se dá a conhecer através do relato de quase todos os personagens. Sem se referir ao drama épico e sem se prender a uma visão fechada dos gêneros, Booth (p. 165), após reafirmar que “o autor não pode optar por evitar a retórica”, aponta para a presença de “relatos” onde nem sempre os críticos a evidenciam:

Os dramaturgos sempre estiveram conscientes do fato de que até os dramas mais puros não são puramente dramáticos no sentido de serem inteiramente apresentados, inteiramente mostrados, como se estivessem a acontecer na altura. Há sempre que ter em conta aquilo a que Dryden chamou “relatos”; e, por muito que o autor queira ignorar este fato problemático, a verdade é que “algumas partes da ação prestam-se melhor a ser representadas, outras a ser relatadas”. Mas relatadas por quem? O dramaturgo tem que decidir; e o caso do romancista é diferente apenas na medida em que as opções que lhe estão abertas são mais numerosas.

Cabe ao autor implícito fazer suas escolhas conforme as estratégias que entende mais adequadas às finalidades que pretende atingir. O que narrar, quando e por quem? As respostas a essas questões devem procurar atender à visão que se pretende plasmar na intriga. Booth (p. 228) afirma que “o narrador faz-se personagem dramatizado a quem reagimos como a qualquer outro personagem”. O teórico inclui entre os exemplos de narrador dramatizado o mensageiro e o coro das tragédias, um amigo ou um vilão (p. 168). E ainda assevera que as qualidades mais importantes do autor implícito dependem dos fatos puros de ação e caráter na história que é contada. Ou seja, não depende só do discurso narrativo. Estão também no mostrar (p. 91).

Adaptando esse conceito de narrador dramatizado, diríamos que, no drama, o mensageiro, por exemplo, é um personagem que narra algo no qual se envolveu efetivamente, não, porém, como protagonista. É uma testemunha que se torna narrador, mas é dramatizado por, de certa forma, estar implicado na história. Não a

conta apenas por contar: ao contar, se posiciona perante a história testemunhada. É mais dramatizado ainda que os narradores que não são testemunhas e que, mesmo assim, Booth considera dramatizados.

Vejam os: o Coro, logo no Prólogo, entre o ufanismo e o temor, narra o embarque do exército de Xerxes para a guerra e enumera seus heróis; Atossa narra para o Corifeu o terrível sonho que prevê a derrota dos persas; o Mensageiro, vindo de Salamina, narra, como testemunha, a estrondosa derrota de Xerxes ante os ardis dos gregos; Atossa narra para o Fantasma de Dario a queda do gigantesco exército que tanto lhe dera glórias. E o Fantasma do rei revela que tais fatos estavam previstos pelos oráculos. Assim, os persas haveriam de ser derrotados. Como vimos, os erros de Xerxes apenas desencadeiam o veredicto dos deuses. Os acontecimentos e os relatos confirmam uma concepção sagrada, uma ordem de valores que, na verdade, prende-se ao universo do autor implícito e, por conseguinte, ao mundo grego e não ao persa. Todos esses personagens se transformam em narradores de uma história na qual têm participação em maior ou menor grau de envolvimento. Seus relatos, como não poderia deixar de ser, não são neutros, imparciais: transmitem sua posição acerca dos fatos – fazendo transbordar de lirismo e de *pathos* seus discursos – e a posição central dessa entidade inaudível que é o autor implícito. É dominante, nas tragédias gregas, a construção de personagens desprovidos de complexidade psicológica, o que não depõe contra a qualidade de tais obras. Aqui, o que mais interessa é a ação, na forma de *mimese* ou de *diegese*, e a apreciação que emoldura a obra como signo, a ordem de valores que nela se imprime. A caracterização de personagens, nesses termos, seria secundária, frente a tais finalidades.

Mesmo sem abandonar o exame da tragédia de Ésquilo como relato histórico construído ficcionalmente, seria importante cotejá-la com uma versão dos fatos na perspectiva dos próprios persas. Mas Harvey (1998, p. 256), tratando da Batalha de Salamina, afirma desconhecer completamente a versão persa dos acontecimentos e derivar de Heródoto, de alguns versos de Simonides e de “uma tragédia de Ésquilo” seus conhecimentos sobre o fato.

Em síntese, reafirmamos o seguinte: não podendo haver um narrador explícito no drama tradicional, há uma espécie de autor implícito, que organiza a trama, constitui personagens e ainda delega a narradores dramatizados, narrativas hipodieéticas. A necessidade de narrar está implícita no mostrar, na estruturação do drama.

O autor implícito não é uma categoria textual, nem no drama nem na narrativa, onde se arrisca a ser confundido com o narrador. Em qualquer um desses gêneros, ele se expressa na avaliação do mundo representado e, portanto, na visão geral que permeia a obra. No caso do drama, isto se dá mais concretamente nas narrações dos mensageiros e nas intervenções líricas e épicas do coro.

Talvez seja tecnicamente mais viável tecer considerações acerca do autor implícito no drama que no romance, uma vez que, no drama, não se possa confundir-lo com um narrador, dada a ausência estrutural deste. No entanto, o risco de confusão entre autor real e autor implícito, no drama, persiste.

Uma vez afirmada a ficcionalidade da intriga de *Os persas*, há que se afirmar igualmente a ficcionalidade da entidade que responde por ele. Afinal, como atribuir ao autor real o testemunho das cenas que se desenrolam frente ao palácio de Susa e diante do túmulo de Dario? Mas a visão geral que emoldura o drama não corresponde à do autor real, com todas as marcas culturais e ideológicas dos gregos daquele tempo, conforme vimos? Lembremo-nos de que o autor implícito é uma entidade híbrida, situada entre o universo interno da obra e seu autor, absorvendo deste os valores e, por ser ficcional, tornando verossímil o estatuto daquela.

Referências:

- AGUIAR E SILVA**, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 4 ed. Coimbra: Almedina, 1982.
- ARISTÓTELES**. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BOOTH**, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CUNHA**, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro, 1982.
- ÉSQUILO**. “Os Persas.” In. ____ *A tragédia grega*. Trad. Mário da Gama Kury. 4 ed. Vol. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- ____. *Os persas*. Trad. Maria José de Carvalho. Disponível em: <http://www.lendo.org/a-tragedia-grega/>. Acesso em 16 de julho de 2010.
- GENETTE**, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- HARVEY**, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LESKY**, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MOSSÉ**, Claude. *Dicionário da Civilização Grega*. Trad. Carlos Ramalhete. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REIS**, Carlos; **LOPES**, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD**, Anatol. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SCHÜLER**, Donald. “Os sete contra Tebas e a tragédia guerreira de Ésquilo.” In: **ÉSQUILO**. *Os sete contra Tebas*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- STAIGER**, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio e Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

