



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS

YOHANAN MIRA DE QUEIROZ

A VISÃO DA CATÁSTROFE NA TRAGÉDIA *ÉDIPO TIRANO*

JOÃO PESSOA

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS

YOHANAN MIRA DE QUEIROZ

A VISÃO DA CATÁSTROFE NA TRAGÉDIA ÉDIPO TIRANO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
banca examinadora da Universidade Federal da
Paraíba como requisito para a obtenção do título
de graduação em Letras Clássicas.

Orientador: Marco Valério Classe Colonnelli.

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

Q3vv Queiroz, Yohanan Mira de.
A visão da catástrofe na tragédia Édipo Tirano /
Yohanan Mira de Queiroz. - João Pessoa, 2024.
50 f.

Orientador : Marco Valério Classe Colonnelli.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2024.

1. Sófocles. 2. Páthos. 3. Enárgeia. 4. Écfrasis. I.
Colonnelli, Marco Valério Classe. II. Título.

UFPB/CCHLA CDU 82-21

YOHANAN MIRA DE QUEIROZ

A VISÃO DA CATÁSTROFE NA TRAGÉDIA ÉDIPO TIRANO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba como parte das
exigências para obtenção do título de Graduação em
Letras Clássicas.

João Pessoa, _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor Marco Valério Classe Colonnelli

UFPB

Orientador

Prof. Me. Diógenes Marques Frazão de Souza

UFPB

Examinador

Prof.^a Doutora Priscilla Gontijo Leite

UFPB

Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus que em todos os momentos me concede forças para lutar. À minha saudosa mãe Joana Queiroz que com dedicação me educou e me incentivou a estudar, sendo meu maior exemplo. Ao meu querido pai Ednaldo e minha princesinha Abda, vocês são a razão de todo o meu esforço. Obrigada por sempre torcer pelo meu futuro, painho. À Raquel, irmã e confidente das minhas batalhas e ao meu xodó Athos, amor da tia.

Ao meu amado Lucas Lins, anjo e força motriz em minha vida, obrigada por sempre acreditar na minha capacidade e por ser minha companhia de todas as horas. Agradeço-te também pela paciência, sei que não foi difícil me aguentar durante a produção deste trabalho, mas você perseverou nos cuidados e incentivos.

À minha querida sogra Joana Lins que tem sido uma mãe para mim. Obrigada por todos os almoços preparados e toda a dedicação. Ao meu sogro Josevaldo por sempre ficar feliz com minha vitória e aos meus cunhados Victor (porco Enzo), Kakaio, Lelê e Mamá. À minha avó do coração, Chiquinha (mãezinha), por torcer e se alegrar com as minhas vitórias. Agradeço também à tia Malu e tia Dadá por sempre me incentivarem a lutar.

Dedico também gratidão ao meu orientador Marco Valério Classe Colonnelli por ter me guiado durante esses anos, desde os primeiros passos na construção de um artigo, até a produção deste trabalho. Obrigada por sempre acreditar em mim e me instruir a crescer cada dia mais. Se hoje consegui evoluir, foi graças aos seus conselhos e instruções. Alguns dizem que os anjos possuem auréolas sobre a cabeça, mas o meu anjo da UFPB usa rastafári. Obrigada por ser esse anjo em minha vida!

Agradeço também ao mestre Diógenes Frazão, que sempre me trouxe bons conselhos para sobreviver aos períodos difíceis da UFPB. Tiveste participação essencial em minha trajetória e sua presença na banca é uma honra para mim. À Doutora Priscilla Gontijo Leite por aceitar fazer parte da banca. Sei que seus conhecimentos contribuirão para minha evolução.

Sou grata ainda aos mestres do curso de Clássicas da UFPB que com dedicação me ensinaram: Milton, Alcione, Willy, Juvino, Felipe, Lucas, Erick, Diógenes e Marco. Vocês foram a base para que o meu conhecimento pudesse ser reproduzido neste trabalho. Agradeço também ao querido Prof^o Arturo Gouveia pelos conselhos e preocupação com a finalização deste trabalho.

Agradeço também aos meus amigos da UFPB, em especial, Sidney e Jonathan por sempre me auxiliarem com os prazos e finalizações dos trabalhos.

RESUMO

Este trabalho tem como escopo apresentar um estudo sobre análise da cena de *páthos* na tragédia *Édipo Tirano*, através dos conceitos de *enárgeia* e *écfrasis*, como técnicas descritivas para promover a visualização do relato da cena de sofrimento. Como suporte teórico deste trabalho, foi utilizada a obra *Poética*, de Aristóteles para a definição de enredo trágico e da catástrofe, assim como outros autores clássicos que se dedicaram a encontrar definições para os termos de *écfrasis* e *enárgeia*, como os filósofos Cícero e Quintiliano. O objetivo da análise é investigar os relatos do mensageiro na referida tragédia como técnica de produção de imagem, identificando a presença desses ornatos e por quais meios o personagem perfaz a representação vivaz de seus personagens e objetos. A análise da cena (vs. 1236-1285) foi feita a partir de nossa tradução do texto original grego.

Palavras-chave: Sófocles; *páthos*; *enárgeia*; *écfrasis*.

ABSTRACT

This work paper aims to present a study on analysis of the *pathos* scene in the tragedy *Oedipus Tirano*, through the concepts of *enárgeia* and *ekphrasis*, as descriptive techniques to promote the visualization of the report of the scene of suffering. As theoretical support for this work, Aristotle's work *Poetics* was used to define the tragic plot and the catastrophe, as well as some classical authors who dedicated themselves to finding definitions for the terms *ekphrasis* and *enárgeia*, such as the philosophers Cicero and Quintilian. The objective of the analysis is to investigate the messenger's reports in the aforementioned tragedy as an image production technique, identifying the presence of these ornaments and by what means the speaker completes the vivid representation of his characters and objects. The analysis of the scene (vs. 1236-1285) was made based on our translation of the original Greek text.

Keywords: Sophocles; *pathos*; *enargeia*; *ekphrasis*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. <i>PÁTHOS</i> (ΠΑΘΟΣ) COMO ELEMENTO PARA PRODUZIR A <i>KÁTHARSIS</i> (ΚΑΘΑΡΣΙΣ) NA TRAGÉDIA	13
2. <i>ÉCFRASIS E ENÁRGEIA</i>	21
2.1. <i>Écfrasis</i> e <i>Enárgeia</i> como Técnica Visual	21
2.2. Visão Performática na Tragédia	27
3. ESTRUTURA DA TRAGÉDIA <i>ÉDIPO TIRANO</i>	32
3. 1. Análise da Cena de <i>Páthos</i>	33
3.2. Cena de <i>Páthos</i> da Tragédia <i>Édipo Tirano</i>	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

INTRODUÇÃO

Desde o século IV, em Aristóteles, o enredo trágico é comumente atribuído às peças teatrais que tinham por cunho principal suscitar o terror e a compaixão dos espectadores no auditório, representando ações que levavam à catástrofe. As tragédias tiveram seu berço em Atenas, tendo se popularizado no período clássico no século V a.C, as quais faziam parte das festas solenes em honra a Dioniso, deus do vinho.

Muito se discute sobre a origem do termo tragédia, derivado do grego τραγωδία¹ “*tragoídia*” e em latim *tragoedia*. Alguns acreditam que a palavra tragédia está ligada à caracterização realizada pelos seguidores de Dioniso, que disfarçavam-se de sátiros e bebiam vinho tocando instrumentos e entoando músicas, estas eram retratadas como o canto do bode. Junito Brandão (1984, p. 10) falando sobre a origem do termo tragédia, afirma que teria surgido da junção das palavras τράγος “*tragos*” bode + ᾠδή “*oidē*” canto + ία “*ia*”, originando, então, a expressão “canto do bode”.

Antes mesmo de Aristóteles, Platão na *República*, livro X², já havia argumentado sobre o enredo trágico, mas não logrou formular uma teoria. Aristóteles, posteriormente, em sua obra *Poética* (1452a, 13), dedicou-se a descrever a composição desse conceito, classificando-o em dois tipos de ações: ação simples, aquela que, sendo una e coerente, efetua a mutação de fortuna para infortúnio, sem peripécia ou reconhecimento; e ação complexa, a que perfaz uma mudança nas ações pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente. Esses, na visão do filósofo, são destacados como elementos essenciais para a concepção de um bom enredo, juntamente à catástrofe, conhecida também pelo termo em grego πάθος “*páthos*”.

O termo πάθος denota sofrimento, infortúnio ou paixão. Nos antigos manuais de retórica esse termo estava relacionado às emoções despertadas no auditório através do discurso, caracterizando emoções boas ou ruins. Aristóteles na “*Poética*” (1252b, 9) trouxe o termo *páthos* como um dos elementos da tragédia, representando as ações dolorosas de sofrimento e morte em cena. O filósofo atribuiu essa caracterização ao *páthos*, utilizando-se como exemplo os enredos

1 No DGP (p. 137) τραγωδία 1 canto do bode, canto religioso que acompanhava o sacrifício do bode nas festas de Baco 2 *Dram.* tragédia 3 ação de encenar a tragédia.

2 603ξ τοῦτο ᾧ προσομιλεῖ ἡ τῆς ποιήσεως μιμητική, καὶ ἴδωμεν φαῦλον ἢ σποθδαῖον ἔστιν. Ἀλλὰ χρή. Ὡδε δὴ προθώμεθα: πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἐκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πάσιν ἢ λυπουμενούς ἢ χαίροντας. Μὴ τι ἄλλο ἦν παρὰ ταῦτα; οὐδέν. Ἄρ' οὖν ἐν ἅπασιν τούτοις ὁμονοητικῶς ἄνθρωπος διάκειται;

catastróficos em que a mudança dos atos conduzem o personagem da boa para a má fortuna, evidenciando um fim triste para o personagem, a exemplo *Édipo Tirano* e *Ájax*. Portanto, neste trabalho também foi utilizado o termo *páthos* com o sentido de *catástrofe* para destacar as cenas que se representava o sofrimento, as mortes e as dores dos personagens no espetáculo.

No entanto, nem sempre estas cenas eram encenadas aos espectadores, mas algumas vezes eram representadas através de um discurso pronunciado por algum personagem na peça, geralmente mensageiros, que apareciam no enredo com o objetivo de relatar os acontecimentos destas cenas. Como o foco principal das tragédias era o sofrimento na concepção de Aristóteles, as cenas de *páthos* eram representadas de modo a que não perdessem o seu valor de impacto, a fim de suscitar terror e piedade no auditório. Para isso, o personagem necessitava trazer vividez ao discurso, colocando seu relato sob os olhos do auditório e fazendo-o visualizar aquilo que estava sendo descrito.

As técnicas utilizadas para causar esse efeito eram conhecidas como *écfrasis* e *enárgeia*. Ambas eram técnicas utilizadas como ornatos nos discursos descritivos, principalmente na retórica e na poesia, com o intuito de causar na mente do ouvinte uma representação imagética daquilo que está sendo descrito/relatado. O termo *enárgeia* é derivado do grego *ενάργεια*, significando clareza, vivacidade, etc. Esta técnica se caracterizava como a representação vivaz de algum objeto, situação ou pessoa em um discurso. Já a *écfrasis*, também um termo proveniente da língua grega *ἐκφράσις*, era caracterizada como a descrição meticulosa e detalhada de objetos, pessoas ou coisas no discurso.

Essas técnicas eram empregadas desde o período clássico na Grécia Antiga em poemas e discursos, com a finalidade de produzir sobretudo imagens a partir de palavras. Desse modo, por se completarem em seus objetivos, elas serão tratadas neste trabalho como conceitos próximos e, por vezes, equivalentes, pois em algumas situações para se conseguir produzir a vivacidade “*enárgeia*” no discurso, é necessário que se utilize a descrição “*écfrasis*” dos fatos, sendo esta, o meio empregado para a produzir aquela, como pode ser percebido nos versos 1241-49 da cena de *páthos* analisada nesta monografia, nos quais o mensageiro emprega a *écfrasis* ao descrever todas as ações executadas pela personagem a fim de promover a vivacidade da cena ao auditório.

Após a definição dos conceitos, o *corpus* empregado nesta monografia foi a tragédia “*Édipo Tirano*”, de Sófocles. Obra esta que até os dias atuais é tida como modelo da tragédia clássica, sendo até mesmo citada por Aristóteles na *Poética* como um dos arquétipos das peças trágicas, por

se destacar na construção de seu enredo complexo. Colonnelli (2023, p. 31) afirma que a tragédia *Édipo Tirano* teria sido encenada provavelmente em Atenas no ano 425 a.C., ligando-se aos fatos históricos ocorridos um ano antes em Atenas. Dessa forma, a peste que assola a cidade de Tebas no enredo trágico, seria um eco da que assolou Atenas, entre 431 e 426 a.C.

Nesta obra, a partir de uma tradução nossa do texto original, investigou-se o relato de um personagem, representado na peça por um mensageiro. Esse relato ocorre, especificamente, na cena de *páthos* (vs. 1236-1285) da peça. Nela, ele descreverá o suicídio de Jocasta e as ações causadas e sofridas por Édipo. Com base nisso, analisou-se o relato como técnica de exposição imagética e visual na encenação dessa peça. De uma forma geral, essas cenas, caracterizadas como cenas dolorosas de sofrimento e morte, produziam, por meio desses relatos, poderosas imagens mentais na audiência. Assim, para causar impacto na audiência, a habilidade do poeta/mensageiro em expor os fatos tencionava trazer vivacidade (*enárgeia*) aos ouvintes. A partir disso, pode-se supor que essa exposição geraria comoção neles, já que esses passavam a imaginar como se estivessem testemunhando uma cena, promovendo neles uma visualização em performance. Por meio desta visualização, então, a audiência assimilaria a imagem do evento descrito com os que haviam sido encenados anteriormente e posteriormente à cena de *páthos*.

Desde há muito, porém, essas técnicas, *écfrasis* e *enárgeia*, têm sido objeto de estudo para muitos teóricos, que buscavam encontrar uma definição para ambas. Houve inúmeras tentativas para defini-las por parte de teóricos antigos e modernos. A partir de uma investigação desses textos teóricos, procurou-se um sentido comum a eles. Para definição dos conceitos de *écfrasis* e *enárgeia*, a obra *Retórica a Herênio*, atribuída a Cícero nos forneceu uma base. Este relacionou a *enárgeia* à definição de *evidentia* ou *illustratio* que significa *evidência, visibilidade e possibilidade de ver*. Já Quintiliano, em sua obra *Institutio Oratoria*, nos trouxe a expressão “*sub oculis subiectio*” para defini-la como o ato de pôr um objeto, através do discurso, sob os olhos de algum espectador. Além desses, foi feito uso tanto dos *Progymnasmata*, de Hélio Teão, como também de outros conceitos trazidos por diferentes teóricos, a exemplo de Longino em sua obra *Do Sublime* que explica a presença dessas técnicas na tragédia grega.

Após a fundamentação, foi definida a cena de *páthos*, utilizando-se da *Poética* de Aristóteles como referencial teórico, além de fazer-se uso de alguns textos de autores contemporâneos como Michel Mayer, Colonnelli e Heath, a fim de aprimorar o conhecimento sobre o teatro grego. Para a aplicação do conceito de *enárgeia* na cena de *páthos*, a autora Ruth Webb nos forneceu a definição da *visualização em performance* no palco das tragédias.

Em posse desses conceitos, pretende-se demonstrar, por fim, como a cena catastrófica em Sófocles produz imagens sofisticadas na audiência, de modo que eles, ao ouvirem o relato do mensageiro, consigam visualizar as imagens diante de seus olhos. Assim, pode-se concluir que as técnicas descritas nos posteriores manuais, são vistas na construção poética do enredo de Sófocles por meio de uma narração sequenciada das ações, da utilização de verbos que indicam movimento, da clareza no depoimento, não omitindo detalhes importantes para trazer vivacidade a objetos e elementos presentes na cena.

Na análise da cena também é importante frisar o papel do poeta na construção do relato do mensageiro. O poeta emprega tanto a *enárgeia* por meio de verbos que indicam movimento, como também emprega a *écfrasis* a ponto de construir um cenário, ilustrando objetos que promovem a visualização pelo auditório do ambiente e dos elementos descritos. Vale ainda destacar o papel crucial do mensageiro que relata a cena. Ele exerce a função essencial de levar o discurso ao público, visto que, ele é o único que exporá no palco seu relato como testemunha ocular e auricular. Dessa forma, é através do discurso dele que o auditório terá a visualização em performance por meio da forma em que descreve e opina, inclusive, sobre cada situação. Pode-se presumir que o poeta ao transformar o mensageiro em um narrador personagem, tendo conexão pessoal com os indivíduos que fazem parte do relato, pretenda transmitir credibilidade ao público, por ter acesso ao palácio real e testemunhado de perto a história dos personagens. Assim, o papel do mensageiro contribui para que possa engendrar na mente dos ouvintes a percepção imagética de seu relato.

Justifica-se a escolha desse tema pela inovação nas ferramentas de análise, pois embora outros pesquisadores tenham dedicado trabalhos de estudos e análises voltadas para as peças trágicas, especialmente *Édipo Tirano*, que há muito tem se popularizado como um clássico da literatura e do teatro antigo, além de ter seu enredo utilizado como base até para explicações de estudos psicanalíticos, não há trabalhos voltados a esse recorte do *corpus*, até onde nos foi possível constatar. Esse tema apresenta, de fato, uma abordagem de estudo pouco executada. Ela centra-se principalmente na pesquisa da produção de imagens nos relatos da cena catastrófica do enredo, como construção poética oriunda de uma dificuldade de representação teatral, a nosso ver.

Assim, até o momento, pode-se atestar que não há trabalhos voltados para esta temática, pois até hoje não foram estudados os potenciais desses relatos como produtores e indutores de emoção no público. Normalmente, são estudados por outros autores com outros vieses, como relatos descritivos na peça somente. Dessa forma, nosso objetivo é tentar demonstrar como esses relatos

nas cenas de *pathos* têm por efeito produzir imagens e engendrar uma espécie de *psicagogia* na audiência.

1. ΠÁTHOS (ΠΑΘΟΣ) COMO ELEMENTO PARA PRODUZIR A KÁTHARSIS (ΚΑΘΑΡΣΙΣ) NA TRAGÉDIA

A tragédia grega do período clássico é comumente associada a enredos catastróficos³, por haver em sua construção a representação de fatos que causam terror e compaixão, contendo eventos de ferimentos e mortes. Em grego, o termo para a definição de enredo é *mythos*. Esse termo é de vasta interpretação, podendo ser-lhe atribuído muitos significados. No dicionário DGP (p. 696) de Maria Dezotti, as definições são: *matéria de um discurso, narrativa, resolução, projeto, narrativa fabulosa, entre outros*. De acordo com os significados de enredo acima, destaca-se a expressão “*matéria de um discurso*” como uma parte fundamental de algo que será expresso, na qual estão organizados e destacados os argumentos e os principais acontecimentos.

O conceito de enredo já havia sido discutido na Grécia Antiga. Aristóteles na “*Poética*”, ao falar sobre a tragédia, delineia algumas concepções deste conceito, afirmando que é composto por ações e caracteriza-se como o objetivo da tragédia, além de constituir a sua parte mais importante (1450 a, 20), a ponto de lhe nomear como a alma⁴ da tragédia (1450a). Pode-se compreender, então, que para o filósofo, o enredo é uma parte da tragédia, no qual ocorrem as ações dos personagens, assim como todo o desenvolvimento da história. Para ele ainda, o bom enredo deve conter algumas qualidades, tendo em sua extensão começo, meio e fim, formando, assim, uma ação una a partir das ligações estabelecidas entre elas (1451a, 30-35):

É preciso, então, tal como também em outras artes miméticas que a imitação una seja de algo uno e do mesmo modo também em relação ao enredo, uma vez que é imitação de ação, una e completa, e as partes dos eventos sejam dispostos de modo a que, adicionada ou suprimida alguma parte, modifique e desloque o todo. Aquilo, pois, que, adicionado ou não, não faz diferença, não é uma parte do todo.

χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνον τοῦ ὅλου ἐστίν. (tradução nossa)

É possível perceber a preocupação de Aristóteles em destacar como deveria ser a construção do enredo trágico, já que a encenação dos atores na peça depende primeiro da trama elaborada para,

3 [Po. 1452a] ἐπεὶ δὲ οὐ [2] μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν.

[Po. 1252b] ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλὴν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν). É próprio da tragédia imitar ações que suscitam o terror e a piedade.

4 πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν.

enfim, haver uma representação, precisando ser formulada visando um todo. Dessa forma, para que não haja desordem no enredo, caso termine sem um fim ligado às ações anteriores ou a eventos não sequenciais, é necessário que o enredo tenha começo, meio e fim e que estas partes estejam conectadas entre si, independente da mudança de ações no desenrolar da história.

Na *Poética*, o enredo é classificado em dois tipos: *simples* (ἀπλοῦν), em que a mudança da fortuna não acontece por meio de reconhecimento e peripécia; e *composto* (πεπλεγμένος), quando a mudança acontece acompanhada de reconhecimento e peripécia, ou de apenas um deles (Po. 1452 a, 12-15). O enredo simples não apresenta complicações. Entretanto, o enredo complexo apresenta algumas particularidades, já antes mencionadas: há o *reconhecimento* (ἀναγνώρισις), que segundo Aristóteles (1452a, 30) é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. Neles, apresentam-se situações em que há o reconhecimento entre os personagens seja por meio de algum objeto que os faz lembrar ou deduzir, sinais ou por meio de algumas ações. Na *Poética* (1254 b, l. 20-37), essa ação poderá ocorrer das seguintes maneiras: 1. Reconhecimento por sinais; 2. Reconhecimento criado pelo poeta; 3. Reconhecimento efetuado pelo despertar da memória sob impressões visíveis; e, por último, tem-se o reconhecimento por silogismo e paralogismo.

Já a *peripécia*⁵ (περιπέτεια)⁶, por sua vez, é a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, de acordo com o princípio da verossimilhança ou da necessidade. Ela ocorre quando no enredo as ações do personagem caminham para um objetivo, mas acontece o oposto, como no enredo da peça *Édipo Tirano* quando o mensageiro que tinha o propósito de tranquilizar Édipo da culpa por coabitar com sua mãe, anuncia a sua verdadeira natureza, causando o efeito reverso.

Por fim ainda, há uma terceira parte, o *sofrimento ou catástrofe* (πάθος). Acerca da definição da *catástrofe* (πάθος) na *Poética*, Aristóteles afirma (1252b, 9): “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e demais casos semelhantes.” (πάθος δέ ἐστι πρῶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωθῇ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.) Colonnelli (2022: 60), ao falar sobre a catástrofe, destaca como essa parte do enredo possui a definição mais sucinta dentre as três ações. Entretanto, alude ao fato de ser a parte mais importante para o gênero trágico, segundo Aristóteles. Refletindo sobre as afirmações aristotélicas, o autor propõe ainda uma divisão da catástrofe em dois tipos de acontecimentos no enredo trágico:

5 [Po. 1252a] ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶδος ἢ ἀναγκαῖον.

6 O dicionário DGP traduz o termo περιπέτεια como a passagem súbita de um estado a um outro contrário; acontecimento imprevisto; mudança imprevista da sorte, em geral desfavorável e, por último, reviravolta.

Essa ação é comum a quase todas as tragédias, o que não acontece com a peripécia, presente somente em enredos complexos. A sua definição propõe dois tipos de acontecimentos em cena em consonância com os exemplos fornecidos: ações destruidoras são as mortes em cena; ações dolorosas são as dores veementes, os ferimentos e outras tais. A catástrofe destrutiva é uma ação, descrita ao público (ἐν φανερό) por um mensageiro, que normalmente ocorre fora de cena, tal como a morte de Jocasta ou a de Antígona. A catástrofe dolorosa são ações cujas dores físicas apresentam-se em cena, tomando grande parte da ação no enredo. Nas Traquínias, por exemplo, Hércules agoniza em grande parte do enredo.

A partir da definição de Aristóteles sobre a catástrofe e a divisão das ações catastróficas no enredo feita por Colonnelli, fundamenta-se a importância da cena patética na tragédia, pois ao ser representado o sofrimento, as dores e as mortes dos personagens ocasionados por um erro qualquer, o enredo comportará uma ação propícia ao público com teor trágico, como também alertará a audiência para o momento final da peça.

Aristóteles, em sua obra *Retórica* (1356 a, 14-18)⁷, aborda o termo *páthos* (πάθος) com o sentido de paixão para explicar as emoções sentidas pelos ouvintes ao serem conduzidos (προαχθῶσιν) pelo discurso (ὑπό του λόγου). Nessa passagem, como exemplo ele comenta sobre algumas emoções: afligindo-se (λυπούμενοι), alegrando-se (χαίροντες), amando (φιλοῦντες) e odiando (μισοθντες). Aqui Aristóteles trata do sentido de *páthos* mais corriqueiro, mencionando espécies de emoção provocadas pelos variados gêneros de discursos ao auditório. Voltando à *Poética*, ele, focar-se no gênero trágico e fazer a divisão dos elementos da tragédia, limita sua análise do conceito de *páthos* unicamente às ações de sofrimento no enredo.

Em obras mais recentes, no *Dicionário de Retórica e Poética* (p.202)⁸, a definição é semelhante ao que Aristóteles emprega na *Retórica*:

“Pathos” é um estado afetivo mais intenso. É a comoção que sacode o espectador da tragédia, ao leitor da epopeia, ou ao público que escuta o desfecho do orador; a comoção que faz chorar ou horrorizar, que obriga o juiz a emitir um fracasso favorável.

Por sua vez, Arduini e Damiani em seu *Dizionario di Retórica* (2010, p. 142), apresentam a mesma visão:

⁷ Διά δέ τώ ν ἀκροατών, όταν εἰς πάθος ὑπό του λόγου προαχθῶσιν οὐ γάρ ὁμοίως ἀποδίδομεν τάς κρίσεις λυπούμενοι καί χαίροντες ή φιλοῦντες καί μισοΟντες· πρόσ δ κςσί μόνον πειράσθαι φαμεν πραγματεῦεσθαι τούς νυν τεχνολογοῦντας. Περί μέν οὖν τούτω ν δηλωθήσεται καθ’ ἑκάστον, όταν περί τών παθών λέγωμεν.

⁸ "Pathos" es un estado afectivo más intenso. Es la conmoción que sacude al espectador de la tragedia, al lector de la epopeya, o al público que escucha la peroración del orador; la conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir un fallo favorable.

[s.m.] O orador, para garantir que o árbitro da situação permaneça firme, por sua vez, procura despertar um efeito emocional: o grau mais violento da emoção é pathos, enquanto ethos representa o mais moderado. Pathos é particularmente adequado para fechamento.⁹

Diante disso, entende-se que o *páthos* no discurso é empregado como um apelo do orador ao público que, ao utilizar-se desse ornamento no fechamento de seu discurso, pretende comover o público despertando emoções fortes. Percebe-se também que sua aplicação ao conceito poético se dá na esfera da ação, principalmente no término do enredo.

Do ponto de vista semântico, a palavra *páthos* ou *catástrofe* (doravante, *páthos*), tem sua derivação do substantivo grego *πάθος*, podendo ser devidamente traduzido em português com os seguintes significados: *aquilo que se experimenta ou se suporta; experiência; acontecimento; infortúnio; o que afeta a alma; perturbação e paixão* (DGP 2022, p. 772). Dentre os inúmeros significados para o termo *páthos*, é possível deduzir sua função no enredo trágico, pois não só transmitia para o público a dor que o personagem estava padecendo, mas também a experiência dolorosa adquirida pelo sofrimento. Acerca disso, Edilene Queiroz (1999, p. 79) afirmou:

Assim, pathos significa não só sofrimento, mas também a experiência que se adquire na dor e que se refere a essa condição fundamental do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento radical do humano na sua condição de mortal e frágil que a tragédia faz o seu ensinamento.

Com base nessa afirmação, é possível afirmar que a experiência radical proveniente da tragédia não estava estritamente ligada aos personagens no palco, mas também a vida dos espectadores: os cidadãos da *pólis*¹⁰. O sofrimento representado no palco moldava-se como uma *παιδεία* (instrução) para toda a comunidade, projetada como um reflexo de seus próprios sofrimentos. Desse modo, ao contemplar o sofrimento do personagem, também passava por uma experiência ligada às suas emoções, fazendo os ouvintes refletirem sobre si mesmos, o que gerava neles o terror e a compaixão. A esse efeito de suscitar tais emoções, Aristóteles chamou de

⁹ L'oratore, per far sì che l'→ arbitro della situazione penda dalla sua parte, cerca di suscitare un effetto emozionale: il grado più violento di emozione è il pathos, mentre l'→ ethos rappresenta quello più moderata. Il pathos è particolarmente adatto alla → peroratio

¹⁰ Ainda há uma certa dúvida com relação ao público do espetáculo, pois acredita-se que apenas os homens livres poderiam participar do espetáculo, tanto como espectador, como também atores, excluindo, então, as mulheres, crianças e escravos. No entanto, Edilene Queiroz (1999, p. 81) se opõe a esta ideia, afirmando que todos assistiam ao teatro - homens, mulheres, crianças e escravos. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999;10) afirmam que a tragédia não era apenas uma forma de arte, mas uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade colocava ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se fazia teatro, se tornava de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Obs: Vale destacar que quando se trata de cidadãos na Grécia do período clássico, apenas homens eram considerados. Excluindo-se, então, as mulheres, crianças e escravos.

kátharsis, o momento de purificação das emoções na plateia. A *kátharsis* é devidamente traduzida por purificação ou purgação, seja ligada a contextos medicinais, que seria a purificação de alguma doença, ou no contexto social, a purificação moral do indivíduo.

Além dos elementos diretamente ligados ao enredo, outro, de extrema importância também na concepção do filósofo, é o *caráter* (ἦθος) do personagem:

O caráter é algo que revela uma intenção; há certa qualidade nos discursos em que não se há evidência do que se escolhe ou se evita – por isso não existe caráter nos discursos em que não há geralmente algo que o falante escolha ou evite.

ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαίρεται ἢ φεύγει] – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μὴδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαίρεται ἢ φεύγει ὁ λέγων. (Poética, 1450, b, 8-10a.)

De acordo com a definição do filósofo, o *caráter* é demonstrado no enredo quando se evidencia intenções e escolhas dos personagens para realizar as ações. Michel Mayer (2007, p.34) amplifica a visão sobre o ἦθος “*éthos*” ao afirmar que “*ele é a imagem de si, o caráter, a personalidade, os traços de comportamento, a escolha da vida e dos fins.*” Percebe-se que Mayer altera o conceito de *éthos*¹¹, baseado-se em características e comportamentos dos personagens no palco. Já para Aristóteles, o *caráter* era bem restrito, relacionado às ações e discursos que são proferidos pelas personagens, sob um ponto de vista moral.

A partir disso, nota-se a importância em destacar o *éthos* do personagem na peça, pois, de fato, o sofrimento do personagem influenciará na consumação ou não do efeito catártico, servindo o herói como modelo para os cidadãos da *Pólis*. De acordo com Aristóteles ainda (Po. 1453 a, 07-17), para se obter o efeito catártico, é necessário que o agente não se evidencie muito em virtude, mas que seja mesmo de caráter intermediário, mais de boa qualidade do que de pior. Colonnelli (2020, p.14) comentando essa afirmação de Aristóteles na *Poética*, afirma que o filósofo trabalha esse conceito atribuindo-lhe duas funções: uma é o *caráter* como qualidade do personagem; a outra é o *caráter* como uma das partes que compõe a tragédia:

O caráter (ἦθος) é uma parte da tragédia com a qual o conceito de personagem se relaciona diretamente. O caráter é a sua qualidade. A discussão começa logo nos primeiros capítulos da *Poética*. A qualidade do agente para Aristóteles se coaduna com os gêneros da poesia. A qualidade do caráter do agente é a mesma que determinados gêneros devem possuir,

¹¹ Este termo deu origem ao que hoje chamamos de ética, princípios e valores que regem a conduta humana na sociedade. Já no latim temos a palavra *moris* com o mesmo sentido de *ethos*, trazendo o significado de caráter, costume, conduta e modo de viver.

tal como na comédia, os agentes são geralmente baixos, e na tragédia, nobres. É preciso, entretanto, não confundir esta associação com a definição específica do caráter como parte da tragédia, ainda que estritamente relacionados. Na sequência da obra, o caráter reaparece com outra função. Não está mais só conectado ao gênero de poesia, mas também com as partes que formam uma tragédia. Na sua definição, o caráter, como parte da tragédia, é a manifestação de certas qualidades através da ação e do discurso (λόγος). Mas não é só isso, é também a medida pela qual uma personagem pode ser julgada.

Atendo-se ao ponto em que o filósofo afirma que na tragédia deverão ser imitadas as ações de homens de nobre índole, entende-se que o *caráter* (ἦθος) influenciará nas decisões do personagem no enredo, assim como o conduzirá para o efeito catártico. Colonnelli (2018, p.11) em outro momento, discorrendo ainda sobre o *caráter* do personagem, confirma a ideia de que esse tem uma função essencial na produção da *kátharsis* (κάθαρσις) no enredo trágico, visto que, segundo ele, é a partir desse elemento conectado ao desenvolvimento da cena de *páthos* que se produz a *kátharsis* na concepção aristotélica de bela tragédia.

Dessa forma, o enredo trágico não deverá imitar ações de homens que se distinguem pelas suas virtudes ou vícios, mas homens semelhantes a nós, propensos a errar por consequência de alguns vícios, causadores de sua própria ruína. Do contrário, se imitasse ações de homens melhores e de *caráter* louvável pelos seus feitos, ao passarem da felicidade para a infelicidade, este efeito não seria de temor ou piedade, mas de repúdio e do mesmo modo, se um homem mau passasse do sofrimento à felicidade. A respeito disso, Aristóteles (Po. 1453a, 7-11) afirma:

O caráter que resta é o intermediário entre eles. É alguém que não se distingue nem em virtude nem justiça, e tampouco, por causa de malvadez ou perversidade, cai em infortúnio, mas sucumbe por algum erro, dentre os que estão em grande virtude e prosperidade, tais como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de tais famílias.

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπουν καὶ Θυέστην καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Dessa forma, para que se obtenha o efeito previsto pelo filósofo na tragédia, a *kátharsis*, é necessário que esses homens sejam bons, tendo porém alguma semelhança com o público, nem tão pior, apresentando ações injustas ou viciosas, nem tão melhor, que apresente apenas virtudes em suas ações. Assim, deverá imitar casos que suscitem o efeito de terror e compaixão. Segundo

Aristóteles (1453a, 5)¹² a compaixão (ἔλεος)¹³ tem por objeto quem não merece a desdita. Édipo, por exemplo, é representado no início da peça, como alguém que sempre buscou proteger o seu povo, ou seja, que não merecia o destino que lhe foi imputado; já o terror (φόβος), na visão dele, é produzido ao se contemplar os que se assemelham a nós, homens suscetíveis a errar e que cometem esses erros não por serem faltosos em virtude, mas que por algum deslize provocam a sua própria desgraça.

Partindo desta conjectura, percebe-se como estes sentimentos transmitidos através da *kátharsis* estão inteiramente ligados à questão ética do personagem, sendo o momento catastrófico da tragédia direcionado ao público como uma admoestação, momento em que o público se relacionava estritamente com o personagem atuante. Ao levar-se em consideração a época em que essas peças foram encenadas, aproximadamente nos séculos V e parte IV a.C, pode-se afirmar que esse era o momento de maior relevo dessas produções trágicas¹⁴. Portanto, a cultura era predominantemente marcada pelo culto em honra a Dioniso ou Baco¹⁵, deus do vinho e do delírio místico, como também aos outros deuses. Os gregos acreditavam na intervenção divina, percebendo os eventos naturais como castigo ou benefício dos deuses aos humanos.

Presume-se, então, que o ensinamento transmitido através da cena de *páthos* tinha por objetivo representar o homem como um ser mortal capaz de distinguir entre o bem e o mal em suas ações, assim como as consequências provindas das más escolhas, mesmo que realizadas de forma inconsciente, como se percebe nas ações praticadas por Édipo. Por outro lado, havia também uma ruptura na idealização do herói, a partir do momento em que este se excedia seja em orgulho ou em outras ações consideradas viciosas. Loraux (1994, p. 27) ilustra esta ideia:

“Ao submeter o herói ao pathos, a tragédia atua na redução de toda distância entre o homem ordinário e o *aner*¹⁶ (homem viril) de excesso, entre a condição moral e a guinada heróica até dar a entender que, em seu excesso, o herói vale por qualquer homem”.

Destarte, ao reconhecer que todo homem é passível de erro, e é esse erro que traz a ruína do herói na tragédia, o espectador passaria a ver sua imagem, como em um espelho, no papel de herói

12 Aristot. (Po. 1453a) *Ἐλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον*.

13 Edilene Queiroz (p.83) afirma que a compaixão brotava do fato de o herói sofrer imerecidamente, já que suas ações não decorriam de maldades praticadas, mas, de uma fatalidade, um deslize como desvio de conduta.

14 Acredita-se que nesta época a melhor produção trágica grega iniciava-se com *Os Persas* (472), de Ésquilo, e encerrava-se com a representação póstuma de Édipo em Colono (401), de Sófocles.

15 Em Pierre Grimal (p.121) (Διόνυσος) Dioniso, também chamado Baco (Βάκχος) e identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater* é, na época clássica, essencialmente o deus da vinha, do vinho e do delírio místico.

16 *άνήρ, άνδρός*- termo designado para o homem não apenas ser humano, pois o termo correto para este é *άνθρωπος*, mas *aner άνήρ* é atribuído ao sexo oposto à mulher, o homem viril, macho.

trágico, fazendo-o refletir e produzindo nele o terror, uma vez que, são passíveis de acontecer a qualquer um. Contudo, se o herói for tão superior em caráter como os deuses, possivelmente a plateia não teria afinidade, da mesma forma que, se fosse de caráter muito inferior, não conseguiria alcançar o objetivo catártico.

O sofrimento do herói trágico demonstrado nas cenas catastróficas (cenas de *páthos*) é o que promove este efeito de purificação das emoções. Como essas cenas não eram representadas no palco, mas relatadas por algum mensageiro, sobretudo as mais violentas, era preciso que ele trouxesse vivacidade ao seu relato, a fim de que o público pudesse visualizar mentalmente o discurso, como uma forma eficiente de produção de *páthos*. Portanto, não seria demais afirmar que era com esse relato que o espetáculo trágico atingia o seu ápice.

2. ÉCFRASIS E ENÁRGEIA

As técnicas descritivas utilizadas para trazer vivacidade ao relato são conhecidas como *écfrasis* e *enárgeia* na antiguidade. A *enárgeia* se caracterizava como uma representação vivaz de algum objeto, situação ou pessoa em um discurso. Os oradores a empregavam como um adereço com o propósito de causar na mente do ouvinte uma sequência de imagens. Já a *écfrasis*, ao longo do tempo, necessitou de muitas tentativas para uma definição coesa de seu significado. Segundo Mitchell (1994, p. 152): *Sempre houve tentativas de expandir ou contrair o sentido do que a própria ekphrasis significa: a descrição de uma obra de arte, uma representação vívida de qualquer cena, seja natural ou inventada (a chamada ekphrasis nocional)*. Mas, embora haja diferentes definições para esta técnica, Arduini e Damiani, em seu dicionário de retórica (2010, p. 62), a definem apenas como *uma descrição vívida de detalhes*. Maria Dezotti (DGP 2022, p. 310), por sua vez, também utilizou o termo descrição para evidenciar o significado da *écfrasis*. Nesse sentido, a *écfrasis* também será utilizada neste trabalho como *uma descrição minuciosa e vivaz operada por um discurso*.

Da mesma forma, a *enárgeia* nem sempre foi tratada por vivacidade, seu conceito ao longo do tempo também passou por várias definições. Nunlist (2009, p.194), por exemplo, ao abordar os significados de *enárgeia*, afirma que ela não se refere principalmente à vivacidade como o estado de estar animado (*the state of being animated*)¹⁷, como a “vividez” poderia sugerir, mas como um conceito visual que designa a descrição gráfica que cativa o público. Na visão de Nunlist, a *enárgeia* não seria apenas o discurso vívido que faz o ouvinte ser persuadido a acreditar nos acontecimentos narrados, mas teria um efeito mais imagético, através do qual o ouvinte conseguiria visualizar as ações narradas, mesmo que o discurso não fosse secundado por alguma encenação.

2.1 *Ecfrasis* e *Enárgeia* como técnica visual

A *écfrasis* e a *enárgeia* andam juntas, pois não há como produzir vivacidade no relato sem fazer uma descrição minuciosa e, por se complementarem em seus objetivos, ambas serão abordadas em conjunto. O termo *enárgeia* vem do grego (ἐνάργεια) e significa *clareza, vivacidade*. Mais tarde, no latim o termo é tratado por *evidentia*, significando *evidência, clareza, possibilidade de ver* e também *descrição pitoresca*, significados que se aproximam do significado da ἐκφράσις como *descrição meticulosa, detalhada*. Ora, por meio da *écfrasis* (ἐκφράσις) é possível tornar o

¹⁷ Rather ἐνάργεια is a visual concept (comparable to German *Anschaulichkeit*) and designates the graphic description that enthralls the audience.

relato ou a imitação mais vívida, de modo que atraia a credibilidade do ouvinte. Logo, para alcançar este fim o orador procura descrever detalhadamente algo por meio de seu relato. Do mesmo modo a *vivacidade* (*enárgeia*), como o nome já sugere, deixa o relato vivaz, produzindo na mente do ouvinte imagens mentais vívidas, animadas. Assim, o ouvinte, apenas pelo ouvir, poderia ver diante de seus olhos o relatado, tornando a *écfrasis* (descrição) o meio para se alcançar a *enárgeia* (vivacidade).

Em autores tardios, nos *Προγυμνάσματα* de Hélios Teão (118.6 e 119.27), é clara essa ligação entre *enárgeia* e *ecfrásis*:

A ekphrasis é um discurso descritivo que conduz sob a visão aquilo que é mostrado visivelmente. (...) Estas são as virtudes da ekphrasis: a clareza, sobretudo, e a vivacidade de quase fazer ser visto o que está sendo relatado.

Εκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. (...) ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἰδέ, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα (...)

Dessa forma, embora a técnica da *enárgeia* seja um elemento dentro da *écfrasis* ou, como nos diz Hélios nos *Προγυμνάσματα*, é uma virtude dela. A definição de *écfrasis* é por um discurso que está em torno da narração (περιηγηματικὸς), portanto descritivo, conduzindo à visão um objeto *vividamente, visualmente* (ἐναργῶς) descrito. Dessa forma, a *enárgeia* constitui-se uma virtude da *écfrasis* que, por sua vez, se torna o elemento de maior relevo na definição. Por vezes até, elas podem ser tratadas como sinônimas, por apresentarem as mesmas técnicas de abordagem de algum objeto descrito. De fato, a presença delas em um discurso tem por finalidade transformar palavras em imagens e ouvinte em testemunha ocular.

Muito antes, porém, ao se recuar ao período arcaico da Grécia Antiga, essas técnicas de trazer vivacidade ao discurso já podiam ser percebida nas obras dos poetas Homero e Hesíodo. Eles, descrevendo em suas narrações cenas bélicas ou até mesmo características minuciosas de objetos ou pessoas, buscavam trazer representações imagéticas aos ouvintes. Como exemplo dessa técnica, a passagem da descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Iliada* configura-se um modelo por excelência:

Cinco eram as dobras do mesmo escudo; e nele
elaborou numerosas obras de arte com excelente habilidade.
Nele, sem dúvida, forjou a terra, o céu e o mar;
o sol incessante e a lua cheia;
e todas as constelações, que o céu circundava:
as Plêiades, as Híades e o poderoso Órion; (...)

Nele confeccionou belas cidades de homens mortais,
Em uma havia celebração de bodas com banquetes:

as noivas conduziam do tálamo com tochas resplandecentes
paras a cidade, muitos entoavam cantos nupciais.

*Πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσιν.
ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσας,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἔστεφάνωται,
Πληϊάδας θ' Ὑάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος [...]*

*ἐν δὲ δῶω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει.*

Através da forma com que os eventos são narrados pelo poeta, os versos são dispostos de maneira tal que, ao lê-los ou escutá-los, uma sequência de imagens se forma na mente do leitor ou ouvinte: as noivas saindo dos tálamos com tochas acesas, o cântico nupcial, os mancebos dançando, o som dos instrumentos. O propósito de Homero ao descrever o escudo do herói é não só levar a audiência, ou até mesmo o leitor, a imaginar a grandeza magnífica do material, mas também narrar a gênese do escudo através da imagem esculpida com perícia excepcional pelo deus Hefesto. Além disso, o poeta presentifica os acontecimentos descritos na estrutura do escudo. Segundo Aparício e Polo (2013: 31)¹⁸:

A descrição começa pelo centro do escudo, o espaço dedicado aos astros e às constelações. Depois avança pelo que seriam as franjas circulares congruentes até chegar à borda, onde se representa o oceano, que rodeia o mundo. É muito notável como a descrição de cada cena vai sendo introduzida por meio de ἐν δέ, seguido de diversos verbos que se referem à execução da decoração e com cuja variação semântica e temporal o autor faz uso: τεῦξε para a cena celeste (483); ποίησε (490) para as cenas das duas cidades, a cidade em paz e a cidade em guerra.

De modo resumido, o impacto causado pela descrição vivaz do poeta faz com que o leitor/ouvinte tenha diante de si não apenas uma obra de arte esculpida pelo deus ferreiro, mas também a visualização dos eventos.

Entre os historiadores, a *enárgeia* também foi objeto de estudo. Carlos Soares (2011, p. 2) afirma que:

¹⁸ **483-9** Se entiende habitualmente que la descripción comienza por el centro del escudo, el espacio dedicado a los astros y las constelaciones. Luego avanza por lo que serían franjas circulares concéntricas hasta llegar al borde (**607-8**), donde se representa el Océano, que rodea al Mundo. Es muy notable como la descripción de cada escena se va introduciendo por medio de ἐν δέ, seguido de diversos verbos que se refieren a la ejecución de la decoración y con cuya variación semántica y temporal el autor ha jugado: τεῦξε para la escena celeste (**483**); ποίησε (**490**) para las escenas de las dos ciudades, la ciudad en paz y la ciudad en guerra.

“Os historiadores antigos tinham por hábito conferir a assertividade e autoridade às suas narrativas históricas insuflando vividez pictórica, de modo a gerar impacto emocional e visual na mente dos ouvintes ou leitores. Este processo é frequentemente mencionado nos antigos manuais de retórica sob a designação de *enárgeia* e era comum não só em historiadores como também entre poetas e oradores. É da epopeia Homérica que nos vem os exemplos mais antigos. Ora, no caso da historiografia, longe de minar a confiança do leitor, a *enárgeia* contribuía para aumentar a credibilidade do relato, na medida em que aproximava a observação indireta do leitor da observação direta (autópsia) do historiador ou da testemunha.”

A partir da visão de Soares, pode-se conjecturar que o emprego da *enárgeia* nos textos historiográficos, tem por objetivo deixá-los mais fidedignos, visto que a história narra apenas fatos ocorridos no passado, ou seja, descreve o que já ocorreu. Assim, produzindo imagens do relato histórico por meio da *enárgeia*, o historiador poderia alcançar a credibilidade do leitor ao presentificá-los. Dessa forma, o uso da *enárgeia* tornaria o ouvinte/leitor mais suscetível por apelar à sua imaginação e, por conseguinte, à sua disposição emocional. Uma informação importante pode ser retirada da *Poética*, (Po. 1451 b, l. 36-47) quando Aristóteles, ao opor a poesia à história, ele afirma que elas diferem porque uma diz as coisas que sucederam (história), enquanto que a outra diz o que poderia suceder (poesia). Nesse sentido, entende-se que, para o filósofo, a poesia não representa fatos verídicos, mas os que são prováveis de acontecer. Entretanto, seja na poesia seja na história, a *enárgeia* produz seus efeitos visando trazer autenticidade ao que se relata. É comum também aos historiadores utilizarem o presente histórico como forma de presentificação dos acontecimentos.

Entre os oradores (*rhetores*), a *enárgeia* servia aos interesses destes nos tribunais. Diferentemente da poesia, os discursos retóricos visavam mais a persuasão do que ao deleite. Essa percepção já havia sido discutida por Platão. Em seu diálogo *Político* (277c), ele faz uma diferenciação entre o discurso retórico e a arte de manufatura:

[277c] o nosso discurso aparenta ter de maneira suficiente um contorno como por exemplo a imagem de um ser vivo. Por outro lado, ele não recebeu a vivacidade (*ἐνάργειαν*) da tintura e a combinação da escala cromática de um desenho. Mas, para quem é capaz de acompanhar (as ideias), é mais conveniente mostrar pela palavra e pelo discurso um ser vivo inteiro do que por um trabalho manual em geral. No entanto, para outros convém apenas mostrar pela manufatura.

[277c] ὁ λόγος ἡμῶν ὥσπερ ζῶον τὴν ἔξωθεν μὲν περιγραφὴν ἔοικεν ἱκανῶς ἔχειν, τὴν δὲ οἷον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῇ συγκράσει τῶν χρωμάτων ἐνάργειαν οὐκ ἀπειληφέναι πω. γραφῆς δὲ καὶ συμπάσης χειρουργίας λέξει καὶ λόγῳ δηλοῦν πᾶν ζῶον μᾶλλον πρέπει τοῖς δυναμένοις ἔπεσθαι· τοῖς δ' ἄλλοις διὰ χειρουργιῶν.

Platão, comparando o seu discurso com a arte da manufatura, enfatiza que aquele falha na representação fiel do objeto, não recebendo a vivacidade (*ἐνάργειαν*) de que o objeto esculpido em artesanato transmite, através de detalhes e cores. Para ele, o discurso (*λόγος*)¹⁹ é composto de argumentos lógicos, não contendo detalhes e traços vívidos de cores tais como na arte. No entanto, para os que são capazes de serem conduzidos pelo discurso, é bem melhor representar o objeto através dele; para os que não são capazes de acompanhar o raciocínio, é melhor representar através da manufatura do artesanato. Desse modo, o filósofo coloca o *λόγος* como superior, pois este consegue fazer a representação de algo através do pensamento advindo do discurso, sem necessitar pôr cores ou representar uma forma esculpida. Na verdade, essa oposição é meramente formal, trata-se de uma denúncia que filósofo aplica ao discurso empolado e “colorido” dos retóricos.

Independente das considerações platônicas, a técnica se constituía em um importante instrumento de persuasão nos discursos judiciais. Ela consistia em garantir credibilidade aos eventos. Ao fim do discurso, a absolvição ou a prisão do indivíduo era a finalidade última diante do júri no tribunal. Lísias em sua carreira como logógrafo emprega essa técnica. Em seu discurso “*Defesa Contra Simon*”, ele escreve (v.8):

[8]“Tendo me chamado, pois, para fora, quando prontamente saí, imediatamente ele começou a me bater; e quando me defendi dele, afastando-se começou a atirar pedras em mim. Não me acertou, mas, ao lançar uma pedra, fraturou o rosto de Aristócrito, que veio com ele contra mim”.

[8] ἐκκαλέσας γάρ με ἔνδοθεν, ἐπειδὴ τάχιστα ἐξῆλθον, εὐθύς με τύπτειν ἐπεχείρησεν· ἐπειδὴ δὲ αὐτὸν ἡμυνάμην, ἐκστὰς ἔβαλλέ με λίθοις. καὶ ἐμοῦ μὲν ἀμαρτάνει, Ἀριστοκρίτου δέ, ὃς παρ' ἐμὲ ἦλθε μετ' αὐτοῦ, βαλὼν λίθω συντρίβει τὸ μέτωπον.

Nesse sentido, é possível perceber o uso da *enérgeia* na forma como o orador narra os fatos sequencialmente, descrevendo todas as ações no momento do ato criminal. Ao fazer isto, ele coloca-se em posição de vítima diante do acusador, pois a imagem deste último é demonstrada como agressor ou a pessoa que provocou a confusão, enquanto que as atitudes do acusado foram apenas de defesa. E, para dar mais crédito ao seu discurso, relata ainda um ferimento como prova irrefutável da culpa atribuída ao seu opositor. A descrição do evento é rápida, mas contém detalhes interessantes: a abrupta violência, a movimentação, o malogro em acertar o alvo, etc. A vividez da passagem produz um quadro fidedigno a quem escuta.

19 *λόγος* não como a verdade, mas como a faculdade de raciocinar, de levar à razão de algo. O *lógos* é comumente atribuído ao discurso ou à palavra, os teóricos a utilizam como a palavra que conduzia a uma razão(raciocínio).

A *enárgeia* também foi objeto de estudo nas obras de outros autores tardios. Discorrendo sobre as técnicas nos discursos oratórios, eles acrescentaram algumas definições para o significado da *enárgeia*. Cícero, por exemplo, a definiu em sua língua como *evidentia* ou *illustratio* que é um substantivo feminino e significa *tornar brilhante ou esclarecer algo*. Em sua obra *Retórica a Herênio*, a *enárgeia* é tratada também por demonstração: “há demonstração, quando um acontecimento é expresso por palavras de tal modo que parece fazer surgir um evento e ficar diante dos olhos²⁰”. Quintiliano, por sua vez, comentando Cícero, traz o termo “*sub oculis subiectio*” (*Inst.* 9.2.40–43)²¹ para afirmar que o discurso é posto diante dos olhos não ao mostrar apenas o todo, mas ao descrever detalhadamente suas partes. A partir disso, entende-se que para Quintiliano a *enárgeia* ocorrerá no discurso quando este for descrito de forma detalhada, ou seja, despertado pelo uso da *écfrase*. Com base nisso, vale ressaltar a *enárgeia* como um resultado esperado pelo orador ao utilizar-se da descrição minuciosa em seu discurso.

Entre os gregos, Dionísio de Halicarnasso em sua obra *Sobre Lísias* (Lísias 7.1) comenta sobre a *enárgeia* no logógrafo: “esta é uma capacidade que conduz as coisas ditas à percepção sensível e isso acontece por causa da tomada de quem acompanha o discurso.²²”. O filólogo ainda comenta que quem prestar atenção aos discursos de Lísias não poderá ser tão rude que não veja diante de seus olhos os fatos representados no discurso. Percebe-se que para Dionísio, a *enárgeia* conduz o discurso aos ouvintes, não sob a forma de argumentação, mas sob percepções sensíveis, ou seja, como algo real que pode ser visto ou imaginado. Na afirmação de Dionísio ainda é possível compreender que esta percepção é causada pela escolha de quem segue o fluxo da exposição. Além do emprego dessa técnica na poesia e em discursos retóricos, também foi empregada nos textos teatrais, principalmente em episódios marcados por discursos narrativos, como nas cenas de *páthos*, cenas representadas no palco por atores.

Destarte, como o foco central de uma peça teatral é representar visualmente²³, na qual seu auditório é espectador das ações no palco, no momento em que se produzia a narração, o orador prezava por garantir que através da descrição dos eventos, os ouvintes permanecessem como espectadores dessas ações no palco. Ora, levando-se em consideração que o período em que o teatro

20 *Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur.* (IV.liv.68)

21 *Illa vero, ut ait Cicero, sub oculis subiectio tum fieri solet, cum res gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes; quem locum proximo libro subiecimus evidentiae, et Celsus hoc nomen isti figurae dedit.* (*Inst.* 9.2.40–43)

22 αὕτη δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγρουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δ' ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως.

23 Para Heath (1987, p. 153) o palco visível é, inevitavelmente, o ponto focal do drama, e o que acontece nele, diante dos olhos do público, terá o efeito mais poderoso sobre ele, em igualdade de condições. (*The visible stage is, inevitably, the focal point of drama, and what happens on it, before the audience's eyes, will have the most powerful effect on them, other things being equal.*)

trágico na Grécia Clássica se popularizou, era marcado por uma forte cultura oral²⁴, a representação dessas cenas apenas de forma verbal não causaria dano a qualidade da cena no teatro. Tendo em vista isso, percebe-se o emprego da *enárgeia* como a ferramenta principal nestas cenas.

2.2 Visão Performática na Tragédia

A utilização da *enárgeia* e da *écfrasis* no palco das tragédias clássicas é o que transmite a credibilidade ao ouvinte, pois este é levado pela imaginação a testemunhar os eventos. Apenas pelo ato de ouvir, eles são transformados, segundo Webb, em espectadores. A autora (2014, p. 8) ainda abordando sobre o efeito visual que ocorria no palco através da descrição das cenas relatadas pelos personagens, comenta: “*as conexões entre écfrase como espetáculo visual que transforma o ouvinte em “espectador” pertencem à performance como espetáculo*”. Ela continua:

Da mesma forma que um discurso performativo, écfrase e enárgeia envolvem o uso da linguagem para obter um efeito e causar impacto sobre o mundo real, e não para afirmar fatos acerca do mundo. (...) O objetivo é fazer a audiência sentir como se estivesse presente ao próprio evento e então decidir e agir de acordo com aquilo que foi dito.

A partir disso, entende-se que na visão de Webb, a “*performance*” ocorria no palco quando os ouvintes eram transformados em espectadores por meio do emprego da écfrase no discurso narrativo. O uso dessa técnica na tragédia era marcante nas cenas não encenadas no palco, mas representadas pela enunciação. Desse modo, fazia-se necessária a descrição dos eventos através do diálogo entre os atores no palco.

Quanto à representação dessas cenas de forma oral e não visível, a nossa tese é a de que alguns atos eram descritos por não serem passíveis de encenação. Portanto, são levantadas algumas hipóteses para explicar o motivo, já que estas cenas tinham uma forte influência dentro do enredo trágico, sendo responsáveis por produzirem o efeito catártico entre os ouvintes. Há quem afirme haver uma proibição da exposição de violência no palco das tragédias e, por este motivo, essas cenas precisavam ser apenas narradas. Heath (1987, p. 153) discorda dessa teoria e justifica que há violência e morte suficiente no palco capaz de rejeitar qualquer hipótese de haver uma convenção que proíba a exibição dessas ações violentas. O autor levanta outra teoria para explicar a ausência da exibição visível das cenas de *páthos*: “*problemas técnicos limitam a possibilidade de*

²⁴ Heath (1987, p. 153) afirma que a natureza altamente “oral” da cultura do século V dá-nos algumas razões para assumir um elevado grau de receptividade à palavra falada na audiência original.

apresentação direta, e os tipos mais espetaculares de ação violenta - batalhas campais, touros sobrenaturais, sacrifícios humanos - parecem ser tecnicamente impossíveis.”

A partir da tese de Heath, é possível deduzir que, se fossem representadas no palco as cenas violentas como assassinatos e guerras, exigir-se-ia um período longo de tempo para incluir os elementos necessários tanto no cenário quanto na encenação, correndo-se o risco de exceder o tempo previsto de apresentação da tragédia. Vale ressaltar também que o custo financeiro para a montagem desses elementos no cenário não era irrisório. No entanto, embora representadas de forma oral, essas cenas não perdiam o seu efeito catastrófico, pois como afirmou Heath (1987, p. 153): “*Se a sua retórica descritiva e narrativa for suficientemente poderosa, o dramaturgo pode superar essas limitações técnicas, ampliando o seu campo de atuação sem perda de força emotiva e dramática*”.

Como já foi dito, as personagens que relatavam essas cenas tinham de produzi-las de modo que trouxesse vivacidade (*enérgeia*) em seu relato: uma narração descritiva dos fatos, uma fala rica em linguagens figurativas e adjetivos tanto para retratar as ações das personagens como para qualificá-las, a fim de causar impacto entre os ouvintes e um grande efeito dramático no palco, era o objetivo da personagem expositora. De fato, isso produziria na audiência comoção.

Ruth Webb, comentando sobre os efeitos visuais na tragédia discutidos por Longino, afirma que é na tragédia que ocorre a visualização em *performance*, considerando-se que as palavras acompanhavam ações reais e personagens reais no palco (em oposição à épica²⁵, em que tudo, falas e ações, era criado pela palavra).

Nesse sentido, é justificável que a épica seja um gênero mais narrativo, tratado principalmente como uma forma estática. Ao compará-lo com a tragédia encenada, em que eram necessários o uso da performance, o movimento corporal do personagem, a interação com a plateia e, mesmo nas cenas apenas narradas, é perceptível a diferença entre elas. No teatro, os ouvintes fazem a ligação do que está sendo dito com as ações dos personagens que atuam. Aristóteles (1460a, 11-17) já reconhecia essa diferença ao fazer a comparação entre estes gêneros:

Assim, é preciso produzir nas tragédias o maravilhoso, mas na epopeia é admissível o irracional, através do qual ocorre sobretudo o maravilhoso por não se olhar para quem está atuando. De fato, os atos em torno da perseguição de Heitor poderiam parecer risíveis em uma cena: uns parados, outros sem persegui-lo e ainda Aquiles desdenhando. Na épica não se percebe isso.

δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ

25 Há alguns estudos que trabalham a performance da épica executada pelos rapsodos. No entanto, por não ser foco deste trabalho, não abordaremos essa questão.

τὴν Ἑκτορος δῖωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει.

Para Aristóteles, algumas passagens da epopeia, por não serem representadas no palco e para nós leitores poderiam parecer impossíveis de se acontecer, passam despercebidas o absurdo (τὸ ἄλογον) da cena. Assim, na tragédia a cena não poderia ocorrer, pois os atores atuariam no palco, representando ações verossímeis, prováveis de acontecer, promovendo a visualização em performance no palco. Por outro lado, esta visualização em performance nas cenas de *páthos* era alcançada não pelas encenações dos personagens, mas através da narração descritiva nos diálogos. Apesar disso, a tragédia ainda conseguia alcançar o seu fim específico com êxito, sendo, portanto, responsabilidade do personagem mensageiro colocar o discurso sob os olhos do público.

Entretanto, a despeito da capacidade oral do ator que representa a cena de *páthos*, o texto era um produto do poeta. Aristóteles (1455a, 22-ss) comenta essa particularidade:

Ἐἵ preciso ordenar e aprimorar os enredos também pela expressão, colocando-os sobretudo diante dos olhos. De fato, quem vê as cenas de modo claro como se estivesse ao lado dos acontecimentos, procuraria o que convém a elas, e poucas contradições lhe passariam despercebido.

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.

Na admoestação do filósofo ao poeta, a visualização mental dos acontecimentos no enredo proporciona ao poeta uma construção segura, sem deslizos. É preciso ver claramente (*ἐναργέστατα*) as cenas compostas para não cair em contradição. Com isso, Aristóteles transfere ao poeta a responsabilidade sobre as construções da cena, apelando à sua representação durante a composição. Em outra via, mas ainda na *Poética*, Aristóteles (1453b, 7) também afirma que era possível visualizar toda ação até por meio da leitura de um enredo trágico:

Ἐἵ preciso que o enredo seja ordenado de tal forma que, mesmo sem ver, quem escuta as ações que aconteceram sintam temor e compaixão por causa do ocorreu: isso sentiria qualquer pessoa que escutasse o mito de Édipo.

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν [5] ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων: ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδípου μῦθον.

De fato, o enredo de Sófocles era considerado tão bem construído que o próprio autor da *Poética*, o citava em sua obra como um paradigma de peças trágicas, devido a sua complexa construção. Não se pode descurar também dos elementos de reconhecimento e verossimilhança, apresentados na “*Poética*” como elementos essenciais para a construção do enredo. Nesse sentido, a composição da cena, através dessa da *enárgeia*, elaborava a visualização da cena pelo próprio autor da obra, que operava uma visualização em performance. Assim, o poeta trágico visualizava a cena antes e fazia o auditório também enxergá-la na encenação.

Posteriormente, Longino alude sobre isso, ao falar dessa visualização em performance. Mais preciso que Aristóteles, ele emprega o termo “representação” *φαντασία* para explicar o efeito de entusiasmo que o poeta sentia ao ter a representação de algo em sua mente, como inspiração para produzir o discurso e fazer os ouvintes visualizarem a representação:

De muita grandiloquência e ansiedade em algumas expressões, jovem, as representações mentais são as maiores habilidades produtoras. Assim, então, nós as nomeamos, alguns outros dizem que elas são eidolopeias. De fato, geralmente, toda representação mental é definida como um pensamento qualquer que inspira na mente a produção de um discurso. Hoje em dia, este conceito prevalece quando parece ver o que dizes, tomado por entusiasmo e emoção, e quando impõe o dito aos ouvintes por alguma visão.

XV.1. "Ογκου καὶ μεγαληγορίας καὶ ἀγῶνος ἐπὶ τούτοις, ὧ νεανία, καὶ αἱ φαντασίαι παρασκευαστικώταται· οὕτω γοῶν <ἡμεῖς>, εἰδωλοποιίας <δ'> αὐτὰς ἔνιοι λέγουσι· καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὅπως οὖν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον· ἥδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοῦνομα ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇ καὶ ὑπ' ὧν τιθῇ τοῖς ἀκούουσιν.

Ao explicar essas aparições no palco, ele utiliza como exemplo Eurípedes em algumas passagens de suas tragédias, como por exemplo “*Oresteia e Ifigênia*”. Nelas, segundo Longino (XV.2)²⁶, a vivacidade nas cenas foi tão marcante que o poeta trágico conseguiu enxergar e viver o que ele mesmo fabricou em seus pensamentos: *Naquele momento, o próprio poeta viu as Erinias; e o que lhe foi mostrado, pouco faltou para forçar os ouvintes a contemplar*. O autor faz uso ainda de passagens da obra *Faetonte*, de Eurípedes como exemplo de performance no palco e argumenta (XV.4):

Não dizes então que a alma do escritor sobe junto no carro e bate asas com os cavalos, correndo perigo? Com efeito, se não fosse levada em equilíbrio para essas tais obras celestes, jamais teria imaginado tais coisas.

XV.4 ἄρ' οὐκ ἂν εἴποις, ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος συνεπιβαίνει τοῦ ἄρματος, καὶ συγκινδυνεύουσα τοῖς ἵπποις συνεπτέρωται; οὐ γὰρ ἂν, εἰ μὴ τοῖς οὐρανίοις ἐκείνοις ἔργοις ἰσοδρομοῦσα ἐφέρετο, τοιαῦτ' ἂν ποτε ἐφαντάσθη.

26 *XV. 2 ἐνταῦθα ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν Ἑρινύας· ὁ δὲ ἐφαντάσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἠνάγκασεν.*

A despeito da citação de outro tragediógrafo acima aludido, Sófocles também era grande produtor de *páthos* e excelente construtor de enredos. Ao longo de toda a construção do enredo de suas peças, percebe-se a presença das técnicas de *enárgeia* e *écfrasis*. Entretanto, é na cena catastrófica de *Édipo Tirano* que o autor produz imagens mais sofisticadas na audiência. Essas imagens são produzidas no discurso não pela simples narrativa do mensageiro, mas pelo modo descritivo com que ele relata todas as características minuciosas de um cenário não visível aos espectadores. Consequentemente, os ouvintes do discurso contemplarão este cenário devido não só à descrição perita dos elementos que o compõem, como também aos atos, tornando-os também testemunhas “oculares” de tudo o que ocorreu fora do palco.

3. ESTRUTURA DA TRAGÉDIA *ÉDIPO TIRANO*

Sófocles, assim como outros renomados poetas do Período Clássico, a exemplo de Ésquilo e Eurípedes, teve uma considerável influência no teatro grego antigo. Tendo nascido em Colono, no ano de 496 a. C., Sófocles exerceu durante sua trajetória, diferentes funções públicas, segundo fatos citados em sua biografia: coletor de imposto, no ano 443 a.C.; estrategista, em 440 a.C., junto com Péricles; e de novo estrategista em 427 a. C. Estima-se que ao longo de sua carreira como poeta, Sófocles tenha composto cerca de 123 dramas. No entanto, dentre essa vastidão de obras apenas 7 sobreviveram ao tempo: *Antígona*, *Traquínias*, *Filoctetes*, *Ajax*, *Édipo Tirano*, *Édipo em Colono* e *Electra*.

A obra *Édipo Tirano*, de Sófocles vincula-se à trilogia mitológica de obras trágicas: *Antígona*, *Édipo Tirano* e *Édipo em Colono*, conhecida como Ciclo Tebano. Apesar de terem sido escritas em um intervalo significativo de tempo, elas se completam em seus contextos. Acredita-se que a peça *Édipo Tirano* de 1530 versos, tenha sido encenada em Atenas por volta do ano 425 a.C., fazendo alusão ao contexto histórico ocorrido em Atenas nos anos 431-426 a.C., na qual ocorreu um surto de doenças que acometeu parte da população de Atenas.

A peça inicia-se com o diálogo do sacerdote e o personagem Édipo, buscando uma solução para a peste que assolava a cidade de Tebas. Todo o enredo gira em torno desse acontecimento, através do qual o rei Édipo julgando ser a peste uma punição divina, busca, então, o culpado por manchar a cidade de Tebas e trazer sobre ela a fúria de Apolo, deus da peste. Nessa busca, o personagem desvenda o mistério, reconhecendo-se como o culpado por trazer a peste à cidade, pois tinha em suas mãos o sangue de Laio, antigo rei de Tebas e genitor do próprio personagem, como também a mancha sobre o leito de seu *genos* familiar (γένος), ao se casar com sua mãe Jocasta, após assumir o trono de Tebas.

O destino do personagem já havia sido previsto por uma profecia desde o nascimento de Édipo, mas este não conhecendo sua verdadeira natureza, foi de encontro ao fado que lhe foi imposto pelos deuses, ao tentar fugir de seu destino, exilando-se de sua pátria para Tebas. Assim, no enredo, após conhecer sua verdadeira natureza, começa, então, a cena de *sofrimento ou catástrofe* (πάθος), que são os atos dolorosos, grandes dores e ferimentos dos personagens.

A estrutura da peça foi concebida, por Sófocles, da seguinte maneira: (versos 1-150), Prólogo (Édipo, Sacerdote: 1-86; Édipo, Creonte: 87-146; Sacerdote, 147-150); (versos 151-215), Párodos, Coro; (versos: 216-462), Primeiro episódio (Édipo, Coro: 216-315; Tirésias, Édipo, Coro:

316-462); (versos: 463-512) Primeiro estásimo, Coro; (versos: 513-862), Segundo episódio (Creonte, Coro, Édipo e Jocasta: 513-648; commos: Coro, Édipo, Creonte, Jocasta: 649-697; Jocasta, Édipo e Coro: 698-862); (versos: 863-910), segundo estásimo, Coro; (versos: 911-1.085), Terceiro episódio (Jocasta: 911-923; Mensageiro de Corinto, Jocasta, Édipo, Coro: 924-1.085); (versos: 1.086-1.109), terceiro estásimo, Coro; (versos: 1.110-1.185), Quarto episódio (Édipo, Coro, Mensageiro e Servo); (versos: 1.186-1.222), Quarto estásimo; (versos: 1.223-1.530), Êxodo (Mensageiro do Palácio, Coro: 1.223-1.296; commos: Coro, Édipo: 1.297-1.368; Édipo, Coro, Creonte: 1.366-1.530). A cena de *páthos* aparece na peça a partir do verso 1236 e se estende até o verso 1296. Ela se inicia com o suicídio de Jocasta que, após revelar-se mãe e esposa de Édipo, tira a própria vida para livrar-se do sentimento de culpa por seus atos, finalizando com Édipo mutilando os próprios olhos, ao contemplar Jocasta morta no seu tálamo nupcial.

3. 1 Análise da cena de *páthos*.

A *enárgeia* pode ser percebida como elemento ornamental na cena de *páthos* da tragédia *Édipo Tirano* (vs. 1236-1296). Nela, o mensageiro, como é apresentado na peça, é responsável por relatar toda a cena, dando indícios de que seja um dos serviçais da casa, pois conseguira presenciar aquela catástrofe no palácio de Tebas (dentro do palácio, mas fora do palco). Sófocles construiu esta cena através da fala do mensageiro de forma detalhada e sequenciada, a fim de trazer a dimensão imagética do ocorrido para o auditório.

Com a finalidade de trazer credibilidade ao público, o personagem no início de sua fala (versos 1.236-1.239) afirma que nem todo o acontecimento foi visto por ele. Nos versos 1236-7 (Τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν/ ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα), ele afirma estar afastado *dos atos mais dolorosos* (τὰ μὲν ἄλγιστ'). Isso implica que o ato patético do suicídio de Jocasta não foi visto pelo mensageiro, já que Jocasta comete suicídio no recinto privado. Outras personagens mensageiras, como as amas por exemplo, possuem um espaço mais privilegiado de acesso às dependências do palácio. Por outro lado, no verso 1239 (πεύσῃ τὰ κείνης ἀθλίας παθήματα), o mensageiro promete ao público que *conhecerá* (πεύσῃ) as aflições. O verbo πεύσῃ está no futuro do indicativo da 2ª pessoa de πυνθάνομαι e pode ser traduzido como conhecer, saber, averiguar.

Ao iniciar com tais palavras, o mensageiro prepara a mente do auditório para receber tudo aquilo que ele está prestes a descrever. O substantivo παθήματα empregado pelo mensageiro no verso faz referências às aflições emocionais de Jocasta, justificado pela sua falta de acesso ao recinto, mas transmitido pelo mensageiro à audiência por meio do discurso proferido por Jocasta. A

transmissão desse discurso segue o princípio de uma economia discursiva, em que o mensageiro reporta à audiência os pontos principais, segundo um princípio minemônico: *o quanto houver de lembrança em mim* ((...) ὅσον γε κὰν ἐμοὶ μνήμης ἔνι, v. 1238). Assim, a sua descrição narrativa se inicia com uma técnica já empregada na retórica, mais conhecida como *captatio benevolentiae*, na qual o orador tenta captar a atenção da audiência. Entretanto, os fatos escolhidos pelo mensageiro dizem respeito apenas aos fatos ligados à Jocasta, enquanto que os outros ligados a Édipo, parte deles será narrada como testemunha ocular e outra parte por reprodução dos discursos proferidos pelo protagonista.

Na sequência da descrição do mensageiro, percebe-se a utilização da *écfrase* para detalhar os fatos que se desenrolam dentro do tálamo, de forma sequenciada. No verso 1241 (Ὅπως γὰρ ὀργῇ χρωμένη παρήλθ' ἔσω), primeiramente ele utiliza-se da expressão *tomada pela ira* (χρωμένη ὀργῇ) para caracterizar a emoção a qual a personagem estava exposta ao realizar as ações. Com a caracterização emocional de Jocasta, a personagem ganha em credibilidade e verossimilhança para executar as ações subsequentes. Essas ações são demonstradas por verbos que indicam movimentos abruptos. No mesmo verso ainda, a primeira ação foi expressa pelo verbo παρήλθ' (verso 1241) na forma do aoristo indicativo de παρέρχομαι (*transgredir, passar adiante*). O sentido deste verbo proposto na tradução foi determinado por sua construção com o advérbio ἔσω, indicando direção, *como adentrar um recinto, passar para dentro*. Nesse sentido, percebe-se a violência com a qual ela adentra o recinto. A expressão verbal *lançou-se de súbito* (ἔτ' εὐθὺ) indica outro movimento brusco como consequência também de seu estado emocional. O verso (1243) dessa passagem introduz um particípio simultâneo ao verbo anterior: *Arrancando o cabelo com ambas as mãos* (κόμην σπῶσ' ἀμφιδεξίοις ἀκμαῖς). Esse verso marca em termos de expressão de comportamento a ira, já mencionada anteriormente, mas com mais detalhes gestuais da personagem.

Por fim, esse primeiro ato da cena encerra-se com mais dois *aoristos* que isolam a personagem. O primeiro é o verbo ultrapassar εἰσῆλθ' com o sentido de adentrar violentamente ou invadir e o segundo ἐπιπράξας' (fechar). Ambos são dispostos assindeticamente para acelerar a narrativa. Pode-se também observar que o mensageiro marca o deslocamento da personagem nessa breve passagem em relação a ele, utilizando παρήλθ' no início e εἰσῆλθ' no fim. A primeira forma verbal marca a ultrapassagem dela em relação ao mensageiro; a segunda, a entrada abrupta no tálamo. Com isso, ele fecha esta primeira parte.

Nos versos seguintes (1245-1251) serão anunciadas *as aflições* (παθήματα, v.1239) anteriormente mencionadas. O mensageiro inicia seu discurso com o verbo *invocar* (κάλει) na forma presente do indicativo com o intuito de presentificar a ação como se esta estivesse se desdobrando naquele exato momento. Segundo Humbert (1945:115): “O chamado presente

histórico baseia-se na possibilidade de colocar diante dos nossos olhos, como se fôssemos realmente testemunhas, fatos que na verdade pertencem ao passado.”²⁷ O mensageiro emprega o verbo de forma intencional para fazer o público também a apiedar-se com o sofrimento dela, presentificando o ato.

A seguir, a expressão ἔχουσ' μνήμην na forma do particípio presente induz à ideia de simultaneidade com o verbo anterior. A partir dessa lembrança, as aflições e o motivo são expostos em seu discurso em duas orações relativas potenciais “*Por causa de quem ele morreria e permitiria que ela gerasse/ Aos que viriam como descendência de seus filhos desgraçados*” (ὕφ' ὧν θάνοι μὲν αὐτός, τὴν δὲ τίκτουσαν λίποι/ τοῖς οἴσιν αὐτοῦ δύστεκνον παιδουργίαν) que indicariam os possíveis desdobramentos a partir dessa *antiga descendência* (παλαιῶν σπερμάτων): a morte de Laio e sua própria progênie.

Ainda dentro da exposição do discurso, a sequência coordenada vem com o imperfeito “*Gemia*” (γοῶτο) no verso 1250, que traz a ideia de uma ação contínua, orientando-se para seu resultado. Nesse momento, a personagem cessa seu discurso. Após, o mensageiro enuncia um juízo moral com relação à situação testemunhada. Por meio do pronome ἐνθα (alí, onde, no mesmo lugar), o mensageiro retoma o termo εὐνάς (tálamo, leito nupcial) para marcar a gênese do mal que acometeu Jocasta. O leito é visto como capital para a desgraça da família. É o lugar a partir do qual as gerações infelizes da família foram engendradas: “*no mesmo lugar a infeliz que em duplicidade geraria/ Um marido de marido e filhos de filho*” (ἐνθα δύστηνος διπλοῦς/ ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι). É interesse ainda destacar a expressão no verso 1251 “*Um marido de marido e filhos de filho*”, marcada por substantivos de iguais significados, mas em casos diferentes, nominativo e genitivo “ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα/ καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι”: o genitivo, expressando a origem, remete ao conflito antinatural dessa progenitura. Esse paradoxo é enunciado pelo mensageiro como um artifício produtor de comoção.

Após ele encerrar o relato de Jocasta, o mensageiro dirige-se diretamente ao público. Na passagem ele utiliza o verbo perfeito οἶδ' (ver) para dizer que não contemplou com a visão a morte de Jocasta: “*Como ela se matou a partir daí, não mais vi*” (Χῶπως μὲν ἐκ τῶνδ' οὐκέτ' οἶδ' ἀπόλλυται, v. 1251). Essa condição provoca no público uma curiosidade pelo ato em si, já que apesar de não tê-lo visto, ele enuncia uma prolepse em seu relato. O verbo utilizado para destacar o suicídio de Jocasta é o presente médio passivo ἀπόλλυται, que transmite a ideia de *aniquilar-se, arruinar-se, destruir-se*.

²⁷ Le présent dit historique repose sur la possibilité de remettre sous nos yeux, comme si nous étions actuellement les témoins, des faits appartenant effectivement au passé.

Nos próximos versos o mensageiro descreve os atos e as palavras de Édipo, presenciadas por ele, alterando seu status de testemunha auricular para testemunha ocular novamente. O mensageiro relata os atos de Édipo a partir do verso 1252 (βοῶν γὰρ εἰσέπαισεν Οἰδίπους) com o particípio presente βοῶν (ressoar gritos de dor, bradar com voz forte), simultâneo ao verbo principal εἰσέπαισεν (precipitou). Ao transmitir uma ideia de gritos de desespero, de alguém que está fora de si em conexão com o aoristo indicativo εἰσέπαισεν (precipitou), ele transmite à ação o sentido de um movimento executado com pressa, produzindo na cena bastante agitação.

No verso seguinte 1253 “*a quem/ não era possível contemplar mal algum dela,*” (ὅφ' οὐ/ οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν), é apresentado o aoristo infinitivo médio passivo ἐκθεάσασθαι (contemplar) acompanhado do advérbio de negação οὐκ, denotando o significado de *contemplar o fim, alcançar ou ver até o fim*, tendo por complemento o acusativo κακόν (mal, condição miserável). Esse verso demonstra que Édipo não tinha visão do corpo de Jocasta, ou seja, que Édipo não presenciara o corpo dela.

O verso seguinte 1254 apresenta o imperfeito ἐλεύσσομεν (ver) que marca o começo da visão pelo mensageiro e outras possíveis testemunhas. De fato, por meio dessa forma verbal, o mensageiro coloca não apenas ele como testemunha ocular de sua narração, mas também destaca outros, ao apresentar o verbo na 1ª pessoa do plural. Portanto, a importância desse verbo é capital, porque a partir deste momento ele se torna testemunha ocular. No mesmo verso ainda, ele apresenta a particípio περιπολοῦντ' (girar, andar em círculos) como predicativo de ἐκεῖνον, que traz movimento à ação e configura a imagem de Édipo em estado de agitação. O advérbio εἰς indica a direção do olhar do mensageiro que agora se volta a Édipo.

Na sequência dos versos, destaca-se o recurso do poeta para trazer *enérgeia* (vivacidade) à cena. Nela, o mensageiro continua a demonstrar a agitação de Édipo, agregando à descrição um particípio que cria uma tensão na audiência: “*Andava, pois, de lá pra cá, solicitando-nos uma espada, a procurar pela mulher*” (φοιτᾷ γὰρ ἡμᾶς ἔγχος ἐξαιτῶν πορεῖν,/ γυναῖκά τ' (...)). Nesse sentido, a busca pela espada transmite uma ideia de violência iminente. Esse momento do relato leva o ouvinte a refletir sobre o caráter do personagem como um homem que sempre apela para a violência, pois a primeira coisa que passou pela mente dele ao ver-se diante daquela situação foi procurar uma arma.

Por sua vez, o mensageiro ainda no mesmo verso, emite um paradoxo direcionado à audiência: *e a mulher não mulher, mãe donde / teria logrado uma dupla fertilização de si e dos filhos* (γυναῖκά τ' οὐ γυναῖκα, μητρώαν δ' ὅπου/ κίχοι διπλῆν ἄρουραν οὗ τε καὶ τέκνων). Ao interromper o relato para fazer seu comentário, ele destaca a duplicidade das representações simbólicas relacionadas à mulher. Primeiro cita o personagem como mulher/esposa γυναῖκά, depois

nega-lhe a função τ' οὐ γυναικα através da negativa οὐ antes do substantivo. Assim, ele destaca o duplo status de mulher, esposa e mãe, tendo logrado a dupla coabitação e fertilização. Sobre o papel materno de Jocasta destacado pelo mensageiro, a expressão “*mãe donde*” (μητρόαν δ' ὅπου), remete à mulher como lugar de fertilização (ἄρουραν). O advérbio de lugar ὅπου faz menção à mãe como uma terra fecunda, propícia à gestação. Com isso, pode-se interpretar que o ventre dela induz a questão de origem e destino.

Nos próximos versos, o mensageiro insiste em relatar as ações de Édipo, presentificando-as ao público (v. 1258): “*A ele, transtornado, algum Daimon se manifestou*” (Λυσσῶντι δ' αὐτῷ δαιμόνων δείκνυσί τις). Nesse verso, o estado emocional do personagem, expresso por meio do particípio presente “*transtornado*” (Λυσσῶντι), destaca também o caráter (*ethos*) Édipo para induzir o público a acreditar que ele é capaz de executar as ações ali expostas. Nesse momento o público volta à lembrança a atitude de Édipo no início da peça, quando ao entrar em conflito com Laio e seus servos a caminho de Tebas, não sabendo que esse era seu pai, recorre para a violência e mata Laio e os homens que estavam com ele. Além disso, empregando essa forma verbal, o mensageiro destaca novamente a situação psicológica de Édipo, refletindo a ideia de que o personagem ao correr e andar em círculos, era incapaz de tomar qualquer decisão sobre o que fazer. No mesmo verso, o mensageiro quebra esse estado de indecisão do personagem ao comentar a respeito da manifestação do δαιμόνων, como se impelisse o personagem abruptamente a se jogar contra as portas (v. 1260): *Após vociferar horripelantemente, como se guiado por algo, /Contra as duplas portas se lançou (...)* (Δεινὸν δ' αὖσας, ὥς ὑφηγητοῦ τινος/ πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ' (...)). Essa ideia é confirmada pela expressão “*Após vociferar horripelantemente*” (Δεινὸν δ' αὖσας) que transmite o sentido de uma possessão a partir de então.

A partir disso, no relato do mensageiro, o poeta emprega a *écfrasis* a ponto de construir um cenário, ilustrando objetos que promovem a visualização pelo auditório do ambiente e dos elementos descritos. Nos versos 1261-62: *Contra as duplas portas se lançou, e do batente/ Jogou por terra o trinco oco, caindo dentro do leito* (πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων/ ἔκλινε κοῖλα κλῆθρα κάμπιπτει στέγη), o mensageiro alude aos substantivos dativos “*duplas portas*” (πύλαις διπλαῖς) impelindo o auditório a visualizar novamente as portas trancadas por Jocasta. O genitivo πυθμένων na sequência faz menção ao batente como base de sustento dessa porta. Já o imperfeito “*Jogava por terra*” (ἔκλινε) junto ao acusativo κοῖλα produz impacto no público como uma ação em desenvolvimento.

O espaço cênico, invisível aos olhos dos espectadores, torna-se visível por meio da descrição do espaço de ação do personagem que busca entrar no quarto, lançando no chão a fechadura da porta e unindo no mesmo espaço os dois personagens, Édipo e Jocasta. Ainda no

mesmo verso, a expressão “*caindo dentro do leito*” (κάμπτει στέγη) por meio do verbo indicativo presente κάμπτει e do dativo στέγη como advérbio de lugar, descreve o resultado do ímpeto do personagem, já dentro do quarto. O verbo transmite também ao público a ideia de uma ação violenta, mas que encerra essa parte do relato. A partir dessa ideia, o leito configura o início e o fim das duas partes do relato, como o local de encontro dos personagens.

Do ponto de vista da técnica da *écfrasis*, os versos 1263-64 demonstram um cenário de morticínio: “*Donde vimos, então, a mulher suspensa,/ envolvida em laços oscilantes*”(…) (Οὗ δὴ κρεμαστήν τὴν γυναῖκα' ἐσείδομεν,/ πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην). O primeiro verbo a ser utilizado pelo mensageiro foi o aoristo “*vimos*” (ἐσείδομεν), conjugado na 1ª pessoa do plural, o que sugere que não apenas Édipo a encontrou morta, como também outros que testemunharam visualmente aquela cena. O mensageiro nesse momento, então, é capaz de descrever com todos os detalhes o cenário completo, com ênfase especial em Jocasta. Para isso, faz uso de alguns adjetivos para caracterizar tanto os personagens, quanto as ações que não tinha ainda presenciado. O primeiro adjetivo foi κρεμαστήν indicando que a personagem foi morta por enforcamento, pois estava suspensa, pendurada “*em laços oscilantes*” (πλεκταῖς ἐώραις) que junto ao ἐμπεπλεγμένην, particípio do verbo ἐμπλέκω *enlaçar*; *unir* produzem a imagem do corpo ainda oscilante de Jocasta, como se o suicídio tivesse acabado de acontecer.

Até esse momento do relato como testemunha ocular na área interna do quarto, a descrição era estática. Após, inicia-se a reação de Édipo ao contemplar o cadáver de Jocasta (1264-6). O emprego da *enárgeia* é ressaltado por verbos que dão movimento: “*assim que a viu, após ter gritado terrivelmente/ Solta a corda suspensa*” (ὁ δὲ/ ὅπως ὁρᾷ νιν, δεινὰ βρυχηθεὶς τάλας/ χαλᾷ κρεμαστήν ἄρτάνην). A expressão “*após ter gritado terrivelmente*” (δεινὰ βρυχηθεὶς) alude ao sentimento de desespero do personagem imediatamente anterior à segunda ação, a de soltar a corda que *suspendia o corpo da mulher* (χαλᾷ κρεμαστήν ἄρτάνην).

É importante frisar que outros adjetivos foram utilizados no verso seguinte (1267) para retratar a situação. A atitude do mensageiro revela novamente sua opinião sobre: “*A infortunada dormia; coisa terrível de se ver!*” (ἔκειτο τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τὰνθένδ' ὁρᾷν). O verbo imperfeito *dormia* (ἔκειτο) traz a ideia de um ato contínuo, funcionando como um breve momento de tranquilidade e sugerindo uma quebra de expectativa com relação a agitação da cena. Para ajuizar a situação vivida pela mulher, ele a nomeia pelo adjetivo ὁ τλήμων (infortunada). Esse adjetivo denota o sentido de infeliz, aquela que suporta algo ou que assume uma responsabilidade, sentido esse que transmite a ideia de que a personagem se suicidou por ter assumido a culpa após carregar sobre si o infortúnio. Tal como Jocasta, ele também retrata Édipo em versos anteriores como “*infeliz*” (τάλας). Na sequência das caracterizações, o mensageiro emprega o adjetivo δεινὰ para

evidenciar sua opinião com relação ao que havia visto: “*coisa terrível de se ver!*” (δεινὰ δ' ἦν τὰνθ' ἐνδ' ὀρᾶν). Assim, presume-se que o artifício que o poeta utilizou nessa expressão enunciada pelo mensageiro tem por finalidade chamar a atenção do público novamente, com o intento de anunciar o espetáculo que se apresentaria em cena, Édipo com os olhos vazados.

Ainda nesse verso, vale destacar a intenção do poeta ao utilizar a expressão “*a infortunada dormia*” (ἔκειτο τλήμων), trazendo uma ambiguidade na interpretação, pois a princípio imagina-se que o uso do eufemismo foi empregado para atenuar piedosamente a situação à qual a mulher estava acometida. Por outro lado, faz também uma alusão ao descanso eterno, a morte como um descanso das aflições, impondo à cena de grande agitação um anticlímax imagético.

Nos versos 1268-70, ele inicia os atos catastróficos de Édipo se automutilando: “*Tendo arrancado, então, das vestes os broches/ de ouro dela, com os quais estava adornada,/ Golpeou, após erguê-los, as órbitas de seus olhos*” (Ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους/ περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἷσιν ἐξεστέλλετο,/ ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,). A primeira ação foi expressa pelo particípio *arrancado* (Ἀποσπάσας). Esse particípio transmite a ideia de anterioridade em relação à oração principal *golpeou* (ἔπαισεν), expressando uma resposta ao sentimento de desespero do personagem com relação ao que tinha visto, pois até aquele momento ainda se tinha uma dúvida sobre sua real natureza, mas ao contemplar o corpo sem vida da mulher, Édipo confirma as suspeitas, reconhecendo Jocasta como sua mãe. O complemento desse verbo é “*os broches de ouro das vestes dela*” (χρυσήλατους περόνας εἰμάτων), representando o objeto utilizado para executar uma segunda ação de anterioridade *após erguê-los* (ἄρας) e por fim, *golpeou os próprios olhos* (ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,). A descrição por parte do mensageiro de um ato rápido, violento e imediato tem por finalidade, ao individuar cada movimento da mão, causar mais *páthos* ainda no público que “*vê*” em detalhes o ato brutal.

Os próximos atos de Édipo descritos pelo mensageiro simultâneos a esses são proferidos por um discurso da personagem, que justifica a sua automutilação (vs. 1271-1275) : “*Gritando aos tais (olhos) que eles não o veriam/ nem os males que sofria nem os que praticava,/ Mas, doravante na escuridão, o que não era preciso/ Veriam e o que ele desejava não distinguiriam./ Tais coisas entoando, muitas e não uma vez, dizia*” (αὐδῶν τοιαῦθ', ὀθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν/ οὔθ' οἷ' ἔπασχεν οὔθ' ὅποτ' ἔδρα κακά,/ ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὕς μὲν οὐκ ἔδει/ ὀψοίαθ', οὕς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο./ Τοιαῦτ' ἐφρυνῶν πολλάκις τε κούχ ἄπαξ). É importante observar nesse discurso de Édipo dirigido aos olhos a ideia de personificação, como se os olhos tivessem vida e agissem com autonomia. As orações que marcam essa personificação dos olhos são expressas pela negativa “*não veriam*” (οὐκ ὀψοίαθ') apresentado na 3ª pessoa do plural, fazendo referência aos olhos (κύκλων), mencionados no verso anterior, como o sujeito desta oração. O complemento desse verbo é o

pronome “*ele*” (viv) e a essa parte do verso se coordenam outras duas: “*nem os males que sofria nem os que praticava*”(οὐθ' οἷ' ἔπασχεν οὐθ' ὅποτ' ἔδρα κακά). Essa oração tem como sujeito o pronome (viv) que se refere a Édipo como sujeito ativo e passivo desses “*males*” (κακά).

Com o intuito de aumentar o *páthos*, o mensageiro no verso seguinte (1276) retoma o ato catastrófico de Édipo: “*Golpeava, percutindo, os olhos: ambas pupilas/*” (ἥρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοίνια δ' ὁμοῦ). Assim, para frisar que a ação era executada simultânea ao discurso, ele emprega outro verbo com o mesmo sentido: “*Golpeava*” (ἥρασσ') transmitindo a ideia de que enquanto o personagem proferia seu discurso, também aplicava golpes direcionados aos seus olhos. O verbo no imperfeito seguido de um particípio presente simultâneo, demonstram que o objetivo do mensageiro: aumentar a expressão de dor para causar impacto aos ouvintes, produzindo uma cena muito violenta ao acumular movimentos repetitivos e agressivos.

Nessa descrição dos fenômenos recorrentes da mutilação dos olhos do personagem (vs. 1277-81), o mensageiro utiliza-se de recursos imagéticos para produzir uma visão ao público, detendo-se em detalhes sutis, como o *sangue que escorria das pupilas* e “*ensanguentadas umedeciam a barba*” (γλῆναι γένει' ἔτεγγον). Ainda na descrição, é empregado uma hipérbole para caracterizar a visão do que estava por vir através da expressão de exagero “*(...) não desciam/ do assassino gotas putrefatas, mas uma negra/ Tempestade de sangue lhe umedecia*”. ((...)οὐδ' ἀνίεσαν/ φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας/ ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἐτέγγετο.). O verbo imperfeito “*umedecia*” (ἐτέγγετο) tem como sujeito o substantivo ὄμβρος, que transmite o sentido de *temporal, chuva forte ou tempestade* para corroborar a construção da cena catastrófica, apresentando todos os detalhes cruentos. Édipo como visão terrível de se ver é milimetricamente preparado pelo mensageiro.

Como de praxe, o mensageiro após à descrição emite seu parecer: “*De ambos irrompiam não só tais males/ Mas também males conjuntos de marido e esposa/ A antiga prosperidade de antes era posteriormente/ prosperidade com justiça*” (Τάδ' ἐκ δυοῖν ἔρρωγεν, οὐ μόνου, κακά,/ ἀλλ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ συμμιγῇ κακά/ Ὅ πρὶν παλαιὸς δ' ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν/ ὄλβος δικαίως· νῦν δὲ τῇδε θῆμέρα). Ao utilizar a expressão *males conjuntos* (συμμιγῇ κακά) atribuído a ambos os personagens, o mensageiro faz uma alusão não apenas ao homicídio de Édipo contra Laio, mas também ao casal pelo fato de coabitarem transcendendo a progenitura e causando os males que sobrevieram a eles. O mensageiro enumera as aflições de Édipo “*(..) Agora, a partir de hoje, há gemido, loucura, morte e vergonha: de todos/ Os males que são nomeáveis, nenhum está fora*.” ((...)νῦν δὲ τῇδε θῆμέρα/ στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν/ ὅς' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδέν ἐστ' ἀπόν). Ao utilizar os substantivos abstratos “*gemido*” (στεναγμός), “*loucura*” (ἄτη), “*morte*”

(θάνατος) e “*vergonha*” (αἰσχύνη), o mensageiro/poeta procura por um efeito patético, induzindo os ouvintes a se apiedarem com as aflições do personagem.

A partir dos versos 1286 inicia-se o preparo do auditório para a entrada de Édipo no palco. O coro, entretanto, interrompe a enumeração dos males feita pelo mensageiro ao questionar sobre o fim de Édipo: “*Agora, está o infortunado em algum descanso desta desgraça?*” (Νῦν δ' ἔσθ' ὁ τλήμων ἔν τινι σχολῇ κακοῦ;). De fato, o coro, tal como a audiência, está ansioso para visualizar a cena. Ao mesmo tempo, essa intervenção do coro - pode-se supor - faz com que o público fique curioso e atemorizado ao pensar na possibilidade de Édipo também ter se suicidado. É importante frisar que mais uma vez o termo morte é eufemizado, ao lhe atribuir o sentido de descanso do sofrimento, de que a morte seria uma liberdade deste tormento.

A resposta do mensageiro nos versos 1287-91) quebra essa tensão, ao preparar a entrada de Édipo e permitir ao público a contemplação da desgraça do herói em cena: “*Grita ele para abrir as portas e mostrá-lo/ a todos os cadmeus o parricida,/ o matricida – vociferando coisas ímpias não dizíveis por mim,/ Como se autoexilasse, não mais/ Permanecendo no palácio, um maldito que se amaldiçoou.*” (Βοᾷ διοίγειν κλῆθρα καὶ δηλοῦν τινα/ τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον,/ τὸν μητρὸς—αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι,/ ὥς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτόν, οὐδ' ἔτι/ μενῶν δόμοις ἀραῖος ὥς ἡράσατο.). O mensageiro utiliza novamente o verbo Βοᾷ para representar o estado de perturbação do personagem. Expressa também a ação de *abrir as portas* (διοίγειν κλῆθρα) e *mostrá-lo* (δηλοῦν τινα). É perceptível a intenção do mensageiro em ir aumentando gradativamente as expectativas do auditório que anseia pela entrada de Édipo no palco. Essa fala serve também como indicação disdascálica na peça para transição à cena encenada, e não mais narrada.

Em primeiro lugar, o mensageiro anuncia o desejo de Édipo em aparecer à vista de todos, após faz seu comentário, julgando a situação. As opiniões formuladas pelo mensageiro nos induzem a refletir sobre a intenção do poeta em transformar o mensageiro em um narrador personagem. Isso nem sempre ocorre nas tragédias. Geralmente os personagens que narram são imparciais às ações realizadas na peça. Segundo Heath (p. 154), o mensageiro pode ser tratado como um mero funcionário (3.13), um veículo neutro para dramatização oblíqua; isso está implícito na visão aparentemente difundida do mensageiro como uma figura não engajada e não individualizada. Apesar disso, o mensageiro em *Édipo Tirano* tem conexão pessoal com os indivíduos mencionados em seu relato. Por esse motivo, a caracterização do mensageiro por Sófocles foi de grande primazia para que o mensageiro pudesse engendrar na mente dos ouvintes a percepção imagética.

Exemplos que comprovam esta conexão pessoal é a forma como o mensageiro se sente no direito de reputar os personagens, como vê-se no verso 1278 quando ele atribui a Édipo o epíteto de *assassino* (φόνου); no 1288 como o *parricida* (τὸν πατροκτόνον), o *matricida* (τὸν μητρὸς) no 1289

e, no 1290 como um *maldito* (ἁρᾱϊός). Neste último ele traz a expressão junto a seu parecer da situação: “*um maldito que se amaldiçoou*” (ἁρᾱϊός ὥς ἠράσατο). Além dessas adjetivações, o mensageiro deixa em evidência o seu pensamento com relação à situação nos versos 1292-93: “*A sua desgraça é maior do que pode suportar./ Sem dúvida, ele precisa de força e de um guia*” (Ῥώμης γε μέντοι καὶ προηγητοῦ τινοῦ/ δεῖται· τὸ γὰρ νόσημα μείζον ἢ φέρειν.).

O mensageiro encerra a representação narrada da cena produzindo um ponto de vista, assim como expressando sentimentos de compaixão para com o sofrimento do herói trágico. De fato, ao mensageiro, mesmo que o infortúnio tenha sido causado por um erro (*hamartia*²⁸) do personagem trágico, foi ele mesmo que de forma ingênua o desencadeou. Desse modo, o mensageiro busca finalizar seu discurso concretizando o propósito da cena catastrófica, que é o de promover a purificação das emoções no público. Ao final de seu discurso, ele chama a atenção dos ouvintes para a comprovação da veracidade de suas palavras (vs. 1294-96): “*Ele se exhibirá também a ti: pois, dos umbrais estas portas estão se abrindo: verás imediatamente algo espantoso e de tal tipo, odiado até, terás compaixão.*” (Δείξει δὲ καὶ σοί· κλῆθρα γὰρ πυλῶν τάδε/ διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα/ τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι.). Ao utilizar os verbos ligados à visão como “*exibirá*” (Δείξει) e “*verás*” (εἰσόψει), ambos no futuro, o mensageiro dá continuidade a ansiedade do público. Édipo entrará no palco com os olhos vazados, assim como foi dito que eles veriam: tal exibição impõe à audiência o julgamento de toda a habilidade descritiva do mensageiro pelo texto do poeta. O quão fidedigno foi o discurso em relação à visão catastrófica, jamais saberemos!

28 DGP. *ἁμαρτία* - erro; falta; delito. Tem o sentido ligado ao equívoco do herói trágico, o erro que levou à sua ruína.

3.2 Cena de *Páthos* da Tragédia *Édipo Tirano*

Édipo Rei (vs. 1236-1285).

Co. Ó infeliz, por qual motivo?

Men. Ela por ela mesma. Dentre atos praticados os mais 1237
Dolorosos estão ausentes. A vista, pois, não estava próxima.
Apesar disso, o quanto houver de lembrança em mim,
Conhecerás as aflições daquela desditosa.
Desse modo, pois, tomada pela ira, adentrou o
Vestíbulo, lançou-se de súbito ao tálamo 1242
Nupcial, arrancando o cabelo com ambas as mãos.
Após ultrapassar a porta deste modo, trancou-a por dentro,
Clama de imediato por Laio, já morto,
Tomada pela lembrança da antiga semente,
Pelos quais ele morreria e permitiria ela gerando 1247
com eles uma descendência de filhos desgraçados.
Gemia sobre o leito, no mesmo lugar a infeliz em duplicidade
Geraria um marido de marido e filhos de filho.
Como ela se matou a partir daí, não mais vi
Vociferando, então, precipitou-se Édipo, a quem 1252
Não era possível contemplar mal algum dela,
Mas olhávamos para ele que movia-se em círculos,
Andava, pois, de lá pra cá, solicitando-nos uma espada,
procurando a mulher não mulher, mãe donde
Teria logrado uma dupla fertilização de si e dos filhos. 1257
A ele, transtornado, algum Daimon se manifestou:
De fato, não foi nenhum dos homens que estavam por perto.
Após vociferar horivelmente, como se guiado por algo,
Contra as duplas portas se lançou, e do batente
Jogou por terra o trinco oco, caindo dentro do leito 1262
Aonde vimos, então, a mulher suspensa,
envolvida em laços oscilantes. O infeliz,
Assim que a viu, após ter gritado terrivelmente,
Solta a corda suspensa. Em seguida, na terra
A infortunada dormia; coisa terrível de se ver! 1267
Tendo arrancado, então, das vestes os broches
de ouro dela, com os quais estava adornada,
Golpeou, após erguê-los, as órbitas de seus olhos,
Gritando aos tais que eles não o veriam

Édipo Rei (vs. 1236-1285).

XO. ὦ δυστάλαινα, πρὸς τίνος ποτ' αἰτίας;

ΕΞ. Αὐτὴ πρὸς αὐτῆς. Τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν
ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα.
Ὅμως δ', ὅσον γε κὰν ἐμοὶ μνήμης ἔνι,
πεῦσθι τὰ κείνης ἀθλίας παθήματα.
Ὅπως γὰρ ὀργῇ χρωμένη παρήλθ' ἔσω
θυρῶνος, ἔειπ' εὐθὺς πρὸς τὰ νυμφικὰ
λέχη, κόμην σπῶσ' ἀμφιδεξίοις ἀκμαῖς.
Πύλας δ' ὅπως εἰσῆλθ' ἐπιρράξας' ἔσω,
κάλει τὸν ἤδη Λαῖον πάλαι νεκρόν,
μνήμην παλαιῶν σπερμάτων ἔχουσ', ὕφ' ὧν
θάνοι μὲν αὐτός, τὴν δὲ τίκτουςαν λίποι
τοῖς οἴσιν αὐτοῦ δύστεκνον παιδουργίαν·
γοᾶτο δ' εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλοῦς
ἐξ ἀνδρὸς ἀνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι.
Χῶπως μὲν ἐκ τῶνδ' οὐκέτ' οἶδ' ἀπόλλυται·
βοῶν γὰρ εἰσέπεισεν Οἰδίπους, ὕφ' οὗ
οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν,
ἀλλ' εἰς ἐκεῖνον περιπολοῦντ' ἐλεύσσομεν·
φοιτᾷ γὰρ ἡμᾶς ἔγχος ἐξαιτῶν πορεῖν,
γυναῖκά τ' οὐ γυναῖκα, μητρώαν δ' ὅπου
κίχοι διπλὴν ἄρουραν οὗ τε καὶ τέκνων.
Λυσσῶντι δ' αὐτῷ δαιμόνων δείκνυσσι τις·
οὐδεὶς γὰρ ἀνδρῶν, οἱ παρήμεν ἐγγύθεν.
Δεινὸν δ' αὖσας, ὥς ὕφηγητοῦ τινος
πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων
ἐκλινε κοῖλα κλῆθρα κάμπιπτει στέγη.
Οὗ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναῖκα' ἐσείδομεν,
πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην· ὁ δὲ
ὅπως ὀρᾷ νιν, δεινὰ βρυχηθεὶς τάλας,
χαλᾷ κρεμαστὴν ἀρτάνην· ἐπεὶ δὲ γῇ
ἔκειθ' ὁ τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τάνθενδ' ὀράν.
Ἀποσπᾶσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους
περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἴσιν ἐξεστέλλετο,
ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
αὐδῶν τοιαῦθ', ὁθοῦνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν

e nem os males que sofria nem os que praticava, 1272
 Mas, doravante na escuridão, o que não era preciso
 Veriam e o que ele desejava não distinguiam.
 Tais coisas entoando, muitas e não uma vez,
 Golpeava, percutindo, os olhos: ambas pupilas
 ensanguentadas umedeciam a barba, não desciam 1277
 do assassino gotas putrefatas, mas uma negra
 Tempestade de sangue lhe umedecia.
 De ambos irrompiam, não só, tais males
 Mas também males conjuntos de marido e esposa.
 A antiga prosperidade de antes era posteriormente 1282
 A justa prosperidade. Agora, a partir de hoje,
 há gemido, loucura, morte e vergonha: de todos
 Os males que são nomeáveis, nenhum está fora. 1285

Édipo Rei (vs. 1286-1296).

Coro. Agora, está o infortunado em descanso desta desgraça?

Mens. Grita ele para abrir as portas e mostrá-lo 1287
 a todos os cadmeus o parricida,
 o matricida – vociferando coisas ímpias não dizíveis por mim,
 Como se autoexilasse, não mais
 Permanecendo no palácio, um maldito que se amaldiçoou.
 Sem dúvida, ele precisa de força e de um guia 1292
 A sua desgraça é maior do que pode suportar.
 Ele se exhibirá também a ti: pois, dos umbrais estas portas
 Estão se abrindo: verás imediatamente algo espantoso
 e de tal tipo, até do que é horrendo, terás compaixão. 1296

οὐθ' οἷ' ἐπασχεν οὐθ' ὅποῖ' ἔδρα κακά,
 ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὓς μὲν οὐκ ἔδει
 ὁψοίαθ', οὓς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο.
 Τοιαῦτ' ἐφυμνῶν πολλάκις τε κοῦχ ἄπαξ
 ἤρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοίνια δ' ὁμοῦ
 γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσταν
 φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας
 ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἐτέγγετο.
 Τάδ' ἐκ δυοῖν ἔρρωγεν, οὐ μόνου, κακά,
 ἀλλ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ συμμιγῇ κακά.
 Ὅ πρὶν παλαιὸς δ' ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν
 ὄλβος δικαίως· νῦν δὲ τῇδε θημέρα
 στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν
 ὅσ' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδὲν ἐστ' ἀπόν.

Édipo Rei (vs. 1286-1296).

ΧΟ. Νῦν δ' ἔσθ' ὁ τλήμων ἐν τινὶ σχολῇ κακοῦ;

ΕΞ. Βοῆ διόγειν κλῆθρα καὶ δηλοῦν τινα
 τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον,
 τὸν μητρὸς—αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ρητά μοι,
 ὥς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτόν, οὐδ' ἔτι
 μενῶν δόμοις ἀραῖος ὥς ἠράσατο.
 Ῥώμης γε μέντοι καὶ προηγητοῦ τινος
 δεῖται· τὸ γὰρ νόσημα μεῖζον ἢ φέρειν.
 Δεῖξει δὲ καὶ σοί· κλῆθρα γὰρ πυλῶν τάδε
 διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα
 τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, a partir do que foi argumentado, pode-se inferir que o uso das técnicas descritivas no discurso, *enárgeia* e *écfrasis*, fez-se necessário para que o mensageiro pudesse alcançar com êxito a atenção do público. Essas técnicas, seja nos discursos forenses, nos quais se buscava trazer credibilidade tanto aos argumentos de defesa, quanto aos de acusação, que tinham a finalidade de convencer o júri, seja nos textos trágicos que buscavam produzir o efeito de terror e compaixão, já se podia perceber o emprego dessas técnicas. Nos poemas épicos com o propósito de cativar o ouvinte enaltecendo os elementos presentes na narração, essas técnicas também eram utilizadas como ornatos para alcançar essa finalidade e trazer vividez à narração, como no exemplo da descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Iliada*.

Nas tragédias em especial, a presença dessas técnicas visava conduzir o público à produção da *kátharsis*, por meio da visualização das ações dolorosas na peça, pois tinha como objetivo principal, suscitar o medo e a compaixão dos espectadores no auditório. Ora, a cena na tragédia que conduzia para a *kátharsis* no público era a cena de *páthos* ou *catástrofe*. Essas cenas tinham uma grande importância, sendo uma das cenas mais extensas no enredo trágico, pois todas as ações representadas nessa cena conduziam para o desfecho da peça, o epílogo. Ao final dessa cena, as dores, os sofrimentos e todo acontecimento doloroso para o personagem, como a morte de alguém ou a mutilação de algum membro preparava o público para a purificação das emoções. No entanto, por não serem encenadas no palco, mas apenas representadas de forma oral pela fala de algum personagem, fazia-se necessário o uso dessas técnicas descritivas para que essas cenas de sofrimento pudessem se desdobrar na mente do auditório, fazendo-os visualizar os eventos diante de seus olhos.

Portanto, conclui-se que a *enárgeia* e a *écfrasis* eram empregadas nessas cenas como forma de suprir a dificuldade de representação teatral na época, ou porque havia um impedimento de encenação violenta, ou por questões técnicas que impossibilitavam a montagem do cenário. De fato, exigia-se um longo de tempo para incluir esses elementos necessários no cenário e nas encenações, em contraste com o exíguo tempo previsto para a apresentação da tragédia. Entretanto, por serem de peso importante no enredo trágico e responsáveis por produzirem a *kátharsis*, estas cenas não podiam perder o seu valor visual, sendo necessário, então, a utilização das técnicas descritivas.

A fim de presentificar o relato do mensageiro de modo a que o auditório passasse a visualizar todas as encenações descritas por ele, como uma testemunha ocular dos fatos, presume-se que ocorreria a visualização em performance no palco, através da qual os ouvintes do relato faziam a conexão das ações descritas pelo mensageiro, com as ações encenadas no palco antes e conectadas com a cena posterior.

A construção do papel do mensageiro na cena de *páthos* é a de que a sua tarefa era primordial para a construção do enredo trágico, à maneira aristotélica. Assim, o relato do mensageiro construído por Sófocles em *Édipo Tirano* é dividido em uma sequência de etapas: narração, descrição de um cenário invisível, reprodução de discursos e comentário do mensageiro. A partir da análise feita do relato dele, percebe-se o emprego das técnicas descritivas para aproximar seu discurso da visão do auditório. Desse modo, a *enárgeia* é empregada no discurso quando há movimento reforçados por advérbios de intensidade. Já a *écfrase* é representada no relato quando o mensageiro quer construir um cenário imagético à cena invisível no palco, detalhando objetos e elementos que compõem um espaço cênico, como o quarto onde Jocasta foi encontrada morta por Édipo e onde ele próprio se cegou.

Por outro lado, o tom moral da peça é produzido pelos comentários do mensageiro em seu relato ao externar seu parecer sobre a situação, denunciando sempre a origem e motivo para aquelas aflições. Isso influencia na comiseração do auditório pelas aflições dos personagens, como também no medo de estar fadado a semelhante destino.

Assim, o mensageiro atuava como um narrador personagem, sendo testemunha ocular quando contempla toda a ação e testemunha auricular quando não contempla, mas ouve e reproduz por meio de seu discurso as opiniões das outras personagens. O suicídio de Jocasta, não narrado pelo mensageiro, mas sugerido por seu discurso, é levado “à cena” a partir do momento em que Jocasta fecha a porta do quarto. Apesar de não haver mais testemunha ocular da situação, o mensageiro produz toda angústia ao reproduzir os discursos dela. Essa aflição será corroborada no momento em que Édipo entra no quarto, mudando novamente com isso o status do mensageiro de auricular para ocular.

Sófocles, na produção desse discurso do mensageiro, faz uso de alguns artifícios de grande valor semântico. Tanto no uso de ambiguidades, como também nos paradoxos, além dos eufemismos nas expressões que denotariam um sentido mais calamitoso, a exemplo de quando se refere à morte como sono ou repouso. Assim, ele alcança um grande efeito sobre o público,

conduzindo-o às mais complexas emoções. É possível ainda pressupor que o uso intencional do poeta para suavizar as expressões em oposição à ambiguidade de transparecer o erro dos personagens, diminua a violência da cena em alguns momentos. O poeta revela também por meio de expressões ambíguas ditas pelo mensageiro o erro causador do mal, fazendo com que o público refletisse e compreendesse os fatos, mas não sentisse repulsa.

Em conclusão, percebe-se que, através desta pesquisa, há um certo prestígio na utilização desses recursos descritivos *écfrasis* e *enárgeia* nos textos poéticos, já que o poder imagético delas nos discursos conquistaria a mente dos receptores. Ambas as técnicas, utilizadas desde o período arcaico da Grécia Antiga em poemas e discursos com a finalidade de produzir imagens a partir de palavras, ainda que de modo inconsciente, perfaz a representação vivaz do que estava sendo relatado. Por isso, nota-se o emprego delas tanto em textos filosóficos, literários, historiográficos, quanto poéticos. Convencer o leitor ou ouvinte desse discurso, era a máxima de qualquer texto antigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARISTOTE. **Poétique**. Texte établi et traduit par J. Hardy (ed.). Paris: Les Belles Lettres 1985.
- ARISTOTLE. **Poetics**. Translated, with an introduction, by Gerald F. Else. 28^a ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Instituto de Estudios Políticos. Madrid 1971.
- ARISTOTELIS **Ars Rhetorica**. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- ARDUINI, Stefano & DAMIANI, Matteo. **Dizionario di retorica**, LabCom Books 2010.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Editora Vozes Ltda, Petrópolis, 1984.
- BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. Ed. Porrúa, S. A., México, 1995.
- CICERO. **Rhetórica ad Herennium**. In: CICERO. Translated by H. Caplan. Cambridge, MA: Havard University Press, 1999. (Col. The Loeb Classical Library).
- CICERO. **Retórica a Herênio**. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra – São Paulo: Hedra, 2005.
- COLONNELLI, Marco. **Caracterização Estática e Dinâmica no Édipo Tirano de Sófocles**. - João Pessoa, 2015. 288 f.
- COLONNELLI, Marco. **Caráter, Ação e Discurso na Poética de Aristóteles**. Editora UFPB, João Pessoa, 2020.
- COLONNELLI, Marco. **Cena de Caracteres na Épica Arcaica e na Tragédia Grega Clássica**. ALEA | Rio de Janeiro | vol. 19/3 | p. 510-524 | set-dez. 2017.
- COLONNELLI, Marco. **Pathos: Entre Ação e Discurso no Édipo Tirano de Sófocles**. *Humanitas* 71 (2018) 9-37.
- DGP. **Dicionário Greco-Português**. Ed. Mnema. São Paulo, 2022.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Brasília: FAE, 1994.
- HALICARNASSUS, Dionysius. **Lísias**. Hermann Usener, 1899.
- HEATH, Malcolm. **The Poetics of Greek Tragedy**. Stanford University Press, California, 1987.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Schwarcz s.a. São Paulo, 2006.
- HOMERO. **Ilíada**. Texto crític, traducción y notas por Luis M. Macía Aparicio. Vol. I, II, III y IV. Madrid: CSIC, 2007.
- LONGINO. **Do Sublime**. Trad. Filomena Hirata.- São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MEYER, Michel. “Introdução”. In René Descartes. *Les Passions de l âme*. Colletion Le Livre de Poche. Classiques de la Philosophie. Paris:Librairie Générale Française, 1990, pp.05-14

- MITCHELL, W.J.T. (1994) “**Ekphrasis and the Other**” em *Teoria da Imagem*, Chicago, Illinois, 151-82.
- NUNLIST, René. **The Ancient Critic At Work**. Cambridge University Press. Cambridge, New York, 2009. PLATO. **Republic**. Books VI-X. With an English Translation by Paul Shorey. Cambridge MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1942.
- QUEIROZ, Edilene. **Do Pathos do Teatro Grego à Paixão da Contemporaneidade**. Revista Symposium (1999).
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. I and II Books. Translated from Latin by Butler. London: William Heinemann LTD, 1966.
- SOARES, M. T. M. **Ekphrasis e Enargeia na Historiografia de Tucídides e no Pensamento Filosófico de Paul Ricoeur**. Talia Dixit, v. 6, p. 1-23, 2011.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Assela Alamillo. Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, 1981.
- SOPHOCLES. *Oidipous Tyrannus*. Comentary: J. Rusten. Pennsylvania: Bryn Mawr.
- TEÃO, Hélio. *Progymnasmata*. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy.
- TODD, S.C. **A Commentary on Lysias, Speeches 1-11**. Oxford University Press, New York, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. 2001. **Entre mito & política**. Trad. Cristina.
- WEBB, Ruth. **Écfrase e o Palco: Teatralidade e Recepção**. Let. Cláss., São Paulo, 2014.
- WEBB, Ruth H; WELLER, Paul. *Enargeia*. In: GREENE, Roland at alli. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th edition. New Jersey; Woodstock: Princeton University Press, 2012. p. 409.