

Espaços e Paisagens

*Antiguidade Clássica e Heranças
Contemporâneas*

Vol. I Línguas e Literaturas. Grécia e Roma

Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira,
Paula Barata Dias (coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

OS ESPAÇOS DAS *TROADES* DE SÉNECA

PAULO SÉRGIO FERREIRA
Universidade de Coimbra

Abstract

After a necessarily brief reflection on the history of the three tragic unities and some considerations on the setting of *Troades'* initial scenes and on the apparent contradiction between the *kommos* of 67-164 and the choral intervention of 371-408, this paper agrees with C. W. Marshall's claim (2000, "Location! Location! Location! Choral absence and theatrical space in the *Troades*", in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 27-52) that *Troades* suggest six different locations, but the use of characters as anchors and the chorus' movements in and offstage are not enough to create a clear sense of space in public's mind. That's why the use of *periaktoi* or *scaenae ductiles* must be taken into account.

Keywords: characters-anchors, chorus, *periaktoi*, *scaenae ductiles*, unities of action, of space and of time, *Verfremdung*.

Palavras-Chave: coro, personagens-esteio, *periaktoi*, *scaenae ductiles*, unidade de acção, de espaço e de tempo, *Verfremdung*.

Embora as várias localizações da acção de algumas tragédias de Séneca (*Troades* e *Phoenissae*) possam decorrer de uma poética trágica que, com claras afinidades com a *Verfremdung* brechtiana, se define por oposição às preferências dramáticas aristotélicas, convém ter presente que a única unidade que o Estagirita verdadeiramente formulou foi a de acção. Abriu caminho à de tempo, ao afirmar que a tragédia «...se esforça o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais...» (*Po.* 5.1449^b12-13)¹, mas quem a fixou foi Agnolo Segni, em 1549. Decorrente desta foi a de espaço, formulada por V. Maggi, em 1550. A Lodovico da Castelvetro coube, em 1570, reunir as três unidades e dar-lhes a forma definitiva.

Como sucede com outras opções trágicas senequianas que vão de encontro ao que Aristóteles considera as melhores práticas, também a dispersão da acção por vários espaços não constitui uma novidade no panorama teatral greco-latino: já Ésquilo, nas *Euménides*, transferira, com um eventual lapso temporal de semanas,² para a Acrópole de Atenas, a acção que, até 234, decorrera diante do templo de Apolo, em Delfos.

Ora, no que toca às *Troades* de Séneca, as diversas localizações de várias cenas e os modos de assinalar as transições têm sido alvos de acesa polémica

¹ Cito a partir da tradução de A. M. Valente 2007: 47.

² É, pelo menos, o que O. Taplin 1978: 36 depreende de 286: «o tempo, envelhecendo, tudo

entre os críticos. Nas anotações que serviram de base a uma produção escolar e a uma actualização no palco do teatro Stabile, em Catânia, Amoroso descreve um fundo cénico composto pelas ruínas fumegantes de um palácio real, e sustenta que o túmulo de Heitor é a única construção que se mantém de pé. Na praia estão as prisioneiras troianas. Os comandantes gregos esperam condições propícias para a partida.³

Embora persuadida de que o teatro senequiano não teria sido escrito para o *pulpitum*, mas para a leitura e a recitação, Fantham, ao imaginar uma actualização moderna da peça, coincide com Amoroso num cenário de destruição do palácio, mas concretizado num conjunto permanente de colunas de pé, de outras quebradas e de outras derrubadas, enquadrado numa silhueta que delineasse os muros e as torres do palácio.⁴

Enquanto Amoroso não entra em pormenores relativamente ao modo de representar o túmulo, Fantham, algumas páginas antes da descrição mencionada, já tinha aventado duas hipóteses: poderia aparecer no centro do *pulpitum* (cf. *Coëforas*, *kommos* de abertura de Ésquilo) ou ser representado pela *scaenae frons*, apesar das dimensões grandiosas que esta atingia nos teatros públicos.⁵ A ideia de fazer, da *ualua regia*, como sugere a investigadora, ou de um dos *hospitalia* a entrada de um túmulo (eventualmente a sugerir a do Tesouro micénico de Atreu) não será de todo descabida, até porque, embora só em 483ss. se explicita a ideia de que a acção decorre diante do túmulo, a verdade é que, quando Hécuba, em 98, diz *Hectora flemus*, as mulheres poderiam apontar ou voltar-se para a referida porta.

Se as perplexidades invocadas e as razões aduzidas por Amoroso, para retirar 166-7 ao Coro de cativas troianas e atribuir os referidos versos a Agamémnon,⁶ carecem de fundamento, porquanto não têm em conta, entre outras coisas, a convenção horaciana, segundo a qual não deveria o Coro revelar nada do que lhe tivesse sido confiado (Ars 200-1) – já o contraste entre o teor do *kommos* de 67-164, onde o Coro refere a vida feliz de Heitor e Príamo no além, e a intervenção coral de 371-408, que preconiza um niilismo post mortem, requer uma tentativa de explicação.

No plano cotextual, vale a pena notar que as ideias sustentadas na primeira intervenção parecem comprovadas pela aparição do espectro de Aquiles, a exigir o sacrifício de Políxena, ao passo que, para a jovem troiana, seria muito mais reconfortante a inexistência de vida depois da morte, uma vez que se não teria de unir ao inimigo.

Ao pôr em causa as informações veiculadas por Taltíbio e ao isentar o sacrifício de Políxena de qualquer justificação religiosa e moral, a ode coral realça, no entender de Amoroso, a barbárie humana subjacente ao acto que se

apaga».

³ F. Amoroso 1984: 99.

⁴ E. Fantham 2000: 20.

⁵ Fantham 2000: 16.

⁶ Amoroso 1984: 120-2.

vai realizar.⁷ Baseada nas palavras que Andrómaca dirige ao Coro, no sentido de este acabar de vez com o violento pranto (409-11), conclui Fantham que a ode II não afecta as crenças mais profundas das cativas troianas e que se trata de uma «editorial intrusion»⁸, que, «like the linking material of an omniscient upstage narrator»⁹ ou como os breves apartes pontuais do poeta épico (cf. Virgílio, A. 3.56-7 ou 10.501-2), condicionará o modo como o leitor interpretará o sonho de Andrómaca com Heitor.¹⁰

Se se pensar que, eventualmente por influência das *suasoriae* e das *controuersiae* romanas na prosa e no drama de Séneca, o pensamento do Filósofo não é uniforme no tocante a este aspecto;¹¹ e que, como mais tarde se verificará no teatro de Brecht, o autor sacrifica a sequência causal de acontecimentos e uma certa verosimilhança à eliminação dos entraves a um diálogo mais directo com o público, a teoria de Fantham faz todo o sentido.

Outra explicação para a mudança de perspectiva do Coro tem que ver com o facto de a tragédia de Séneca ser, como já sustentou Boyle, psicológica: quer as personagens, quer os coros podem ter dúvidas e, no que hoje se designaria por “coping mechanism”, rever os seus pontos de vista.¹² Convicto de que as palavras do Coro resultariam directamente do sucedido no acto II, Davis, de resto, já reconhecera a presença do coro na cena 1, uma vez que interage verbalmente com Táltibio.¹³

Às explicações anteriores acrescenta Marshall outra, de ordem estrutural: os versos 371-408 criam o efeito de um segundo párodo, que remove, em definitivo,

⁷ Amoroso 1984: 143.

⁸ Fantham 1982: 85.

⁹ Fantham 1982: 263.

¹⁰ Sobre a forma de assinalar, no texto ou numa actualização, este ponto de vista, sustentou a investigadora 1982: 85 que, na edição, bastaria omitir a forma *Troades* no início dos anapestos; e, na recitação por um solista, poderia entender-se que seria o poeta a falar, se a personagem ou o coro não aparecessem identificados. Numa actualização no *pulpitum*, poderia o encenador confiar a refutação a uma personagem neutra, como o Prólogo terenciano, ou a um dos coreutas. Na esteira de A, onde, antes de 164, se lê: *Taltibius chorus Graecorum* –; de Wilfried Stroh, que actualizou as *Troades* em Munique, e, posteriormente, de outro encenador, que as fez representar em Xavier; e inspirada no Coro de soldados da adaptação eniana da *Iphigenia Aulidensis* de Eurípides (fr. XCIX 195-202 Jocelyn) – atribuiu, posteriormente, Fantham 2000: 17 os versos 166-7 e 371-408 a um Coro de soldados gregos. Mas, na boca de soldados aqueus, o cepticismo descrito soaria ainda mais injustificado do que nas palavras das cativas troianas.

¹¹ Fantham 1982: 78-82, com efeito, já demonstrou que, embora, na esteira de Epicuro e de Lucrécio, o Cordubense tenda para a ideia de que nada existe depois da morte, o pensamento do filósofo, nas obras em prosa, não é uniforme (cf. *Dial.* 11.9.3): oscila consoante o contexto e, às vezes, sobretudo na *Consolatio ad Marciam*, promete a imortalidade da alma como recompensa da virtude (*Dial.* 6.25.1), mesmo que, no cataclismo final, ela se transforme nos antigos elementos (*Dial.* 6.26.7). A situação, segundo a investigadora, inverte-se nas tragédias, uma vez que, como em Homero, nos trágicos gregos, no *Somnium Scipionis* ciceroniano e em Virgílio, a ideia predominante é a de que a alma sobrevive à morte, apesar de o segundo coro das *Troades* e o carácter vão do sonho de Andrómaca a contestarem.

¹² Apud C. W. Marshall 2000: 37.

¹³ P. J. Davis 1993: 25 e 48.

qualquer réstia de esperança que ainda subsista do *kommos* e estabelece um cenário de profundo pessimismo para a restante acção da peça.¹⁴

Ao perguntar *Lamenta cessant?*,¹⁵ Hécuba, no entender do investigador referido, sugere que o Coro de cativas troianas já se encontrava no *pulpitum*: tinha de lá estar pelo menos a partir de 56 e talvez tivesse começado, em 7, a chegar aos poucos e a entoar um sussurrante lamento.¹⁶

Partindo dos pressupostos de que «Each location shift was clearly marked in performance by the presence or absence of the chorus.»; de que «*Troades* create *Troas*»;¹⁷ de que Séneca teria escrito as suas peças para um *pulpitum* de três frentes, à maneira do *logeion* grego clássico, mas adaptável a um espaço no interior de uma casa; de que as palavras poderiam suprir uma falta de elaboração de cenários; e de que o Coro seria composto por três elementos – Marshall propôs-se discutir o “fluid sense of space” ou o “fluid stagecraft”¹⁸ das *Troades*, e, do confronto dos pontos de vista de Fantham, Davis, Ahl e Boyle, concluiu que a peça identifica, quer no *pulpitum*, quer fora dele, um total de seis localizações, que indicou num quadro que aqui se reproduz:¹⁹

<i>i</i> <i>Troy</i>	<i>ii</i> <i>Hector's</i> <i>tomb</i>	<i>iii</i> <i>Achilles'</i> <i>tomb</i>	<i>iv</i> <i>Battlefield</i> <i>near Sigeum</i>	<i>v</i> <i>Greek camp</i>	<i>vi</i> <i>seashore</i>
<i>site of</i> <i>Astyanax's</i> <i>death</i>	<i>setting of act</i> <i>1, act 2 scene</i> <i>1, and act 3</i> <i>Astyanax</i>	<i>site of</i> <i>Polyxena's</i> <i>death</i>	<i>setting of</i> <i>acts 4 and 5</i> <i>Polyxena</i>	<i>setting of act</i> <i>2 scene 2</i> <i>Calchas</i>	<i>Site of Priam's</i> <i>death, journey</i> <i>to Greece.</i>

O que de tal quadro se deduz imediatamente é que Marshall coincide com Sutton na ideia de que as ruínas fumegantes de Tróia não deveriam estar à vista do público, mas situadas, por quem ocuparia o *pulpitum* no início da peça, numa das alas laterais; e de que o túmulo de Aquiles, visível do alto do de Heitor (1086s.), se deveria imaginar na ala oposta.²⁰ Na esteira do que já havia proposto Fantham,

¹⁴ Marshall 2000: 38.

¹⁵ Cito a partir de Zwierlein 1986.

¹⁶ Marshall 2000: 27.

¹⁷ Marshall 2000: 28.

¹⁸ Marshall 2000: 28 e 33. Ocorre em 30-33 a reflexão sobre o espaço e o público aos quais Séneca teria destinado o seu drama.

¹⁹ Marshall 2000: 40, fig. 2.

²⁰ D. F. Sutton 1986: 9.

convenciona Marshall que uma das portas do que corresponderia à *skene* grega clássica daria acesso ao túmulo de Heitor. Acrescenta, porém, que o caminho correspondente ao *eisodos* da esquerda, no teatro grego, conduziria à fortificação de Tróia, enquanto o que corresponderia ao da direita daria para a costa. Ora se Hécuba e o Coro, no acto I, tivessem entrado do lado de Tróia, ambos se retirariam, no final da cena 1 do acto II, por onde tinham vindo. Fazendo de Calcas um *anchor* ‘esteio’, isto é, uma personagem cuja simples presença denuncia ou marca um espaço, considera o investigador que o adivinho já se encontraria silenciosamente em palco desde o início da cena 2, para situar a acção no campo aqueu. Deste lado entrariam ainda Pirro e Agamémnon.

Após a saída de Calcas, o Coro regressaria, para a ode II, do lado troiano, e repositonaria a acção no mesmo espaço onde teria decorrido até ao fim da cena 1 do acto II. Entoadado o canto, o Coro retirar-se-ia, segundo Marshall, em 425,²¹ mas, desta feita, para o lado grego. Invocadas as sucessivas referências, por parte de Andrómaca e Ulisses, às afinidades entre Astíanax e Heitor, bem como o facto de a criança se esconder no túmulo do pai, em total confusão ontológica com o cenário, sustentou Marshall que o neto de Príamo seria outro *anchor*, que talvez ocupasse o lugar deixado vago por Calcas e precisaria que a acção se realizasse diante do túmulo de Heitor. A criança seria levada para o lado troiano e, por este mesmo lado, reentraria o Coro.

À circulação nos bastidores e à entrada do Coro por sítios diversos daqueles por onde tinha saído já haviam recorrido Ésquilo, nas *Eumenides*, e Sófocles, no *Ajax*, para mudarem o local da acção.²² O palco fica momentaneamente vazio entre a saída das personagens no final do acto III e a entrada do Coro que não alude a quem acabara de sair. Baseado nestes factos, sustenta Marshall que a presença do Coro indicia uma localização completamente diferente das anteriores, que, desta feita, seria “ancorada” por Políxena, que estaria no *pulpitum* desde o início do acto 4. A Andrómaca, que teria entrado do lado de Tróia, cabe explicitar verbalmente essa localização, ao perguntar, em 893^b-5^a e 930b-2 respectivamente, a Helena, que teria chegado do acampamento grego, se vê os túmulos dos reis e as nuas ossadas espalhadas pelos campos e se Políxena vai ser lançada do Sigeu para o mar.

Quando Pirro viesse buscar Políxena, chegaria da direita do *pulpitum*, mais concretamente do campo aqueu, e partiria, pela esquerda, para o túmulo de Aquiles. Uma vez que o espaço diante do túmulo de Heitor já teria sido encerrado pela saída de Astíanax; que o do campo aqueu já se teria dissipado com a partida de Calcas; e o campo de batalha, perto do Sigeu, se não dissiparia com a partida de Pirro – o que restaria a Hécuba e às demais Troianas seria este derradeiro espaço e ouvir relatos desoladores do que se passava nas zonas que lhes estavam interditas.²³ O

²¹ cf. Fantham 1982: 38: «before 435, surely.»

²² Uma convenção parecida era a do *angiportum* da comédia latina, que, segundo R. C. Beaucham 1991: 61, «appears to have been thought of as an open area affording access to rear of the houses (or to the gardens, often referred to as behind them).» cf. Plauto, *As.* 741-3, *Mos.* 1043-4, *Per.* 444-6, 678-9, *Ps.* 1234-5.

²³ Marshall 2000: 44.

investigador acaba, no entanto, por admitir que os versos 1178-9, que Ahl atribui a Táltíbio, sugerem uma deslocação das mulheres na direcção da costa.

A engenhosa interpretação de Marshall é atraente, mas peca, desde logo, por sustentar que não há motivo para Hécuba, depois de convidar o Coro a associar-se ao seu pranto, se voltar a separar dele²⁴: esse motivo, com efeito, existe e tem que ver com o desconhecimento, que a personagem revelará, da intenção dos Áqueus de sacrificarem Políxena e Astíanax. Quanto aos coros senequianos, embora Marshall e Calder sustentem que cada um seria composto por três membros,²⁵ a cena de Estrófilo no *Agamemnon* e a do *extispicium* no *Oedipus* sugerem um *pulpitum* capaz de comportar os sete coreutas que Bieber detectou nuns frescos de um túmulo, agora destruído, da necrópole de Cirene.²⁶

É certo que o fr. IV, 289-91 R² dos *Epigoni* de Ácio, onde o ritmo anapéstico sugere uma intervenção coral, a anunciar a entrada em cena de uma personagem e a intenção do emissor de regressar ao acampamento, é um argumento de peso em favor da possibilidade de os coros republicanos se terem movimentado entre o *pulpitum* e o extracénico, mas, nesse caso, que sentido faria a recomendação horaciana de que não revelasse o coro os segredos que lhe tinham sido confiados?

Para justificar as cenas onde as personagens falam de seus pérfidos planos, invoca Sutton o depoimento de Beare, segundo o qual cada personagem, no *pulpitum*, só ouviria o que o dramaturgo desejaria que ouvisse; e propõe uma solução do tipo do monólogo-aparte.

Quem, no entanto, parece encontrar uma solução de compromisso, que concilia o anúncio, por parte de Teseu, em *Her. f.* 827-9, da aproximação do Coro, com a estética grega clássica, que, salvo raras excepções, costumava manter continuamente o coro na orquestra e justificava o preceito horaciano referido, é Shelton, que propõe a hipótese de o coro se ter mantido no fundo do *pulpitum* durante os episódios, de modo a não ouvir as personagens, e a avançar para um espaço de maior visibilidade quando sentisse necessidade de intervir ou fosse interpelado.²⁷

Finalmente, não nos parece que o recurso a anchors possa substituir convenientemente indicações mais explícitas relativas à localização, como as que poderiam ser fornecidas, p. ex., pelos *periaktoi* ou pelas *scaenae ductiles*.

Bibliografia

- F. Amoroso (1984), *Seneca, uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*. Palermo.
 R. C. Beacham (1991), *The Roman theatre and its audience*. London.
 M. Bieber (1961). *The history of the Greek and Roman theater*. 2nd ed. (1st ed. 1939). Princeton (New Jersey) – London.

²⁴ Marshall 2000: 29.

²⁵ W. M. Calder 1975: passim.

²⁶ M. Bieber 1961: 239.

²⁷ J.-A. Shelton 1978: 41 n. 4. cf. 23.

- W. M. Calder III (1975), “The size of the chorus in Seneca’s *Agamemnon*”, *CPb* 70 32-5.
- P. J. Davis (1993). *Shifting song: The Chorus in Seneca’s Tragedies*. Hildesheim – Zürich – New York.
- E. Fantham (1982), *Seneca’s Troades*. Princeton.
- (2000), “Production of Seneca’s *Trojan Women*, ancient? and modern”, in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 13-26.
- H. D. Jocelyn (1967), *The tragedies of Ennius. The fragments*. Cambridge.
- R. Kassel (1965), *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford.
- C. W. Marshall (2000), “Location! Location! Location! Choral absence and theatrical space in the *Troades*”, in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 27-52.
- J.-A. Shelton (1978), *Seneca’s Hercules furens. Theme, structure and style*. Göttingen.
- D. F. Sutton (1986), *Seneca on the stage*. Mnemosyne Suppl. 96. Leiden.
- O. Taplin (1978), *Greek tragedy in action*. Berkeley and Los Angeles.
- A. M. Valente (2007), *Aristóteles. Poética*. 2ª ed. Lisboa.
- O. Zwierlein (1986), *L. Annaei Senecae tragoediae*. Oxford.