

A LEITURA DAS DIDASCÁLIAS DA COMÉDIA PAZ. Emerson Cerdas,
Maria Celeste Consolin Dezotti – Letras – Letras – Departamento de Lingüística –
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara.

Esta comunicação apresenta resultados do estudo da comédia *Paz*, de Aristófanes (apresentada em Atenas no festival das Dionísias do ano 421 a.C.), em que se examinou o papel das *didascálias*, isto é, das orientações cênicas que designam as condições concretas do uso das falas das personagens. Issacharoff, na obra *Le spectacle du discours* (1985), observa que as didascálias são enunciados metateatrais que qualificam e explicam as condições da representação, sendo informações que o autor destina a serem lidas, mas não enunciadas em cena, agindo, dessa forma, como um narrador romanesco.

No teatro moderno as didascálias aparecem, em geral, como extratexto, fora do diálogo enunciado pelas personagens, sendo também nomeadas como *rubricas* (Pavis, 1999, p. 96) ou de *paratexto* (Ingaarden, 1977). No entanto, considerando-se que o corpus analisado é um texto do teatro grego antigo, parte-se do fato de que tais didascálias não constituíam um texto segundo, elaborado pelo dramaturgo e impresso em caracteres tipográficos diferentes dos usados para registrar o diálogo (como encontramos nos textos dramáticos modernos); ao contrário, no texto de Aristófanes só podemos encontrar didascálias no interior das falas das personagens, constituindo, pois, as chamadas *didascálias internas*. Issacharoff (1985, p. 29) esclarece que, quando elas não existem de modo explícito, podem ser deduzidas a partir da lógica do texto bem como das alusões contidas nos diálogos, e é a partir desta orientação que seguimos para nosso estudo.

Para a análise das didascálias, partiu-se da classificação de Michel Issacharoff, que identifica nelas duas funções, a verbal e a visual. A partir dessa classificação, examinamos as ocorrências das funções das didascálias na peça observando sua contribuição para a orientação do leitor/público, a eventual predominância das funções em determinados pontos da peça, refletindo a possível potencialidade de cada função para a criação do riso. A seguir, descrevemos cada uma das funções e apresentamos exemplos seguidos de comentários. A tradução das passagens citadas é de autoria de Silva D. A. Moraes (1989) e os grifos todos são nossos.

A *função verbal* se especifica em quatro tipos e respondem a quatro perguntas essenciais do teatro: *quem fala, para quem se fala, como fala e onde fala*:

- *função nominativa*: fornece a identidade do locutor (*quem fala*). Na peça *Paz* são poucas as referências a essa função e na sua maioria, relacionadas a personagem principal da peça, Trigeu. No verso 190, diz ao deus Hermes: “Sou Trigeu de Atmônia, hábil vinhateiro”.

No entanto, alguns versos antes, encontramos Trigeu enunciando um falso nome a Hermes, quando este lhe cobrava a identidade:

HERMES: *Ó canalha, atrevido, sem-vergonha que tu és! Canalha,*
supercanalha, arquicanalha! Como subiste aqui, ó mais canalha
dos canalhas? Qual é o teu nome? Não tens língua?
TRIGEU: *Supercanalha!*

Trata-se, é claro, de uma falsa identidade, que Trigeu enuncia, com a finalidade de provocar o riso, como eco dos xingamentos que Hermes lhe havia dirigido. Esse expediente só se explica pela potencialidade cômica que esse tipo de didascália apresenta. É interessante notarmos que a personagem principal da peça irá apenas se identificar no verso 190, estando em cena por quase duzentos versos no anonimato. Acreditamos que esse expediente foi utilizado com o intuito de criar uma identificação entre Trigeu e os espectadores, já que a situação vivida pela personagem não diferiria daquela por que passava a maioria da população.

- função *destinativa*: fornece a identidade do alocutário (*para quem se fala*). Também é em relação a Trigeu o maior número de ocorrências desta função, sendo 54 ocorrências enunciados de Trigeu dirigidos a alguma personagem, e 16 enunciadas por uma personagem qualquer dirigidas a ele. Essa didascália é caracterizada pelo vocativo, que nos mostra o tipo de relação que uma personagem mantém com outra no mundo da ficção teatral. A natureza dos termos usados — que podem ser carinhosos, chulos, agressivos, formais, informais —, indica a relação de classes e relações pessoais. Existe, dessa forma, para algumas personagens (como deuses, reis) uma certa expectativa para determinados usos de vocativos, numa atitude de reverência, submissão, concordância, etc. Contudo, o uso *desapropriado* de um vocativo suscita o riso, pois quebra essa relação hierárquica prevista. É o que acontece, por exemplo, com Hermes e Trigeu, quando este chama aquele de “seu lambanças” (v. 194). Ora, não existe aí nenhum receio da ira divina e nem mesmo respeito para com a figura do deus; pelo contrário, o deus é tratado como um qualquer. Com essas reflexões, acreditamos que a didascália de função *destinativa* é a que apresenta maior potencialidade cômica, e por isso, é a que apresenta o maior número de ocorrências no decorrer da peça.

Também notamos que, em muitos casos, a didascália de função verbal *destinativa* aparece acompanhada da didascália de função visual *gestual*, por intermédio de pronomes demonstrativos que indicam, visualmente, a quem a fala se dirige. Um exemplo é o verso 1215, quando a personagem Fabricante de Armas aponta e se dirige para seu companheiro Fabricante de Lanças, usando para isso o pronome demonstrativo *ekainouí* “aquele ali”.

- função *melódica*: informa como o locutor produz a enunciação e como ela é recebida pelo alocutário (*como se fala ou recebe a fala*). Foi a função com menor número de ocorrências encontradas dentro dos diálogos, e creditamos isso ao fato de que elas seriam facilmente substituíveis na representação pelos gestos, expressões faciais, entre outras, não necessitando, dessa forma, serem expressadas nos diálogos.

No verso 425, encontramos um exemplo dessa didascália: Hermes fica satisfeito em receber a taça de ouro pelas mãos de Trigeu dizendo: “como eu sempre me senti *comovido* com taças de ouro”.

- função *locativa*: fornece os signos do lugar cênico onde ocorre a enunciação e do cenário (*onde fala*). Não existe no texto grego, como no teatro moderno, a abundância de informações sobre o espaço cênico, no entanto, a partir de algumas referências e pela lógica do texto, deduzimos que o espaço teatral da comédia *Paz* seria representado da seguinte forma:

A peça se inicia frente à casa de Trigeu, com dois escravos dando de comer ao escaravelho que está atrás de uma porta, junto à qual um dos escravos em dois momentos (nos versos 30 e 78) diz que irá espiá-lo: “Vou espiar / entreabrindo esta porta” (v. 30-31).

Alguns versos à frente, há didascalias explícitas que recategorizam esse espaço dramático da casa de Trigeu como “morada dos deuses”. Isso é feito por Trigeu quando, ao pousar com o escaravelho no Olimpo, menciona a existência de uma porta:

*E, precisamente, acabo de avistar a morada de Zeus.
Quem é o porteiro da morada de Zeus? (...) (v. 178-9)*

Logo em seguida, no verso 224-225, Hermes mostra a Trigeu o antro em que Pólemos aprisionou a Paz:

TRIGEU: *Em qual delas?*
HERMES: *Nesta de baixo. E tu vês logo em seguida,
quantas pedras ela empilhou*

Isto nos indica, portanto, a existência de outra porta que é o local onde a deusa Paz está aprisionada.

Se existem três portas, qual seria a posição de cada uma? Para os espectadores, isso não seria problema, pois quando o escravo espreita, deixa claro qual das portas é a da casa de Trigeu

e, estando as pedras em frente ao antro, não fica difícil para identificá-las. Na edição francesa da *Les Belles Lettres*, o cenário é apresentado como a porta da esquerda sendo a de Trigeu, a do meio a do antro, e a da direita a da morada dos deuses, mas na nossa leitura, não encontramos dados que nos dessem a certeza quanto a essa disposição.

Segundo Thiery (1986, p. 32), uma porta apenas é o suficiente para a representação desta peça, já que, na sua interpretação, em nenhum momento há uso simultâneo de duas portas. Dessa maneira, a porta central que no início representa a casa de Trigeu, pode perfeitamente ser a morada dos deuses na viagem aos céus e novamente ser a casa de Trigeu, na sua volta à terra. Quanto ao antro em que a Paz está encerrada, Thiery supõe que ele ficaria no interior da *skené* onde, no momento da libertação da deusa, alguns membros do coro adentrariam pela porta central para retirar a deusa. Ele acredita nisto pelo uso da expressão *eisióntes*, participio do verbo *eisiénai* que, segundo ele, é o verbo normalmente utilizado nos diálogos teatrais para marcar a entrada das personagens no interior da *skené*.

Após a parábase, no verso 824, o Escravo de Trigeu lhe pergunta “patrão, está de volta?”; ao que Trigeu responde afirmativamente e, dessa forma, anuncia que o espaço que durante quase setecentos versos foi a morada dos deuses, volta, como no início da peça, a ser a casa de Trigeu.

Quanto às *funções visuais*, elas são na verdade códigos visuais e, por sua vez, dizem respeito ao desempenho do ator ou à sua aparência física: gestos, movimentos, mímica, figurino, maquiagem, penteado, podendo as didascálias correspondentes ser agrupadas todas no que Issacharoff denomina *função cenográfica*.

No texto da comédia *Paz*, encontramos grande quantidade desse tipo de didascálias, principalmente com relação às referentes ao código de *movimento* (marcação). Um exemplo de seu uso é claro no verso 323: Trigeu diz ao coro, “ireis destruir a bela empresa, por causa de vossa bailação”, nos anunciando desta forma que o coro está dançando no palco. A bailação toda só irá terminar a partir do verso 336, coincidindo com o fim do párodos da peça.

Também pertencem a esse código falas de personagens dizendo que irão sair para fazer alguma coisa, como ocorre no início da peça quando o Escravo A diz que irá levar comida para o escaravelho. Assim, também, podemos dizer que esse tipo de didascália permite manter uma certa coerência de ação no enredo por meio das entradas e saídas das personagens, fazendo-nos saber por que elas saíram e o que farão fora de cena.

Como prevê Issacharoff (1985), o código movimento, assim como os outros códigos visuais, pode ou não vir acompanhado de fala. Restringimos nossa análise, dado o tipo de texto de nosso corpus, às que são acompanhadas por fala. Contudo, temos que levar em conta que a comédia antiga era um gênero com características, em parte, convencionais; essas características convencionais eram do conhecimento do público, que, ao assistir à peça, o fazia com uma certa expectativa quanto ao que iam ver em cena. Um exemplo desse conhecimento prévio do espectador é a performance do coro nos cantos corais; embora nem sempre se mencione a execução da dança, sabe-se que o coro cantava e dançava essas partes corais, compostas em estruturas métricas combinadas com um texto musical que, infelizmente, não foi preservado. Essa parte convencional da performance do coro constitui o que Ubersfeld (2005, p.160) denomina condições de enunciação *cênicas*, concretas, determinadas pelo código de representação, que preexiste ao texto teatral.

A partir desse levantamento das didascálias, verificamos, ainda, que elas estão presentes em maior número na primeira parte da comédia (do prólogo até a parábase). Tal fato condiz perfeitamente com o alto grau de dinamicidade das cenas iniciais e da variedade de personagens que se movimenta no espaço cênico nesse momento de estruturação e desenlace do conflito vivenciado pelo herói cômico. É nessa primeira parte que assistimos ao vôo de Trigeu montado no escaravelho, aos seus percalços com Pólemos e com seu companheiro Tumulto e à libertação da deusa Paz. Já a segunda metade da peça se desenvolve num ritmo mais tranquilo, mostrando o herói a usufruir as regalias obtidas com a presença da Paz, e convivendo com personagens que em nenhum momento perturbam suas intenções, não constituindo, portanto, ameaças aos seus planos comemorativos. Os resultados desse trabalho parecem indicar uma provável relação entre a presença numerosa de didascálias internas e os momentos de tensão dramática; a

comprovação, porém, dessa interdependência requer o exame de outras comédias de Aristófanes, para se verificar a necessária recorrência dos fatos acima apontados.

Referências bibliográficas

COULON, V.; VAN DAELE, H. **Aristophane. Les Guêpes, La Paix**. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

MORAES, S. D. A. de. **A Liberação do Signo em A Paz de Aristófanes**. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1989.

ISSACHAROFF, M. **Le spectacle du discours**. Paris: J. Corti, 1985.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, J.P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

THIERCY, P. **Aristophanes: Fiction et Dramaturgie**. Paris: Les Belles Lettres, 1986.